

0-795220

*На правах рукописи*

**Александрова Елена Геннадьевна**

**ДУХОВНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ  
И ИДЕЙНО-КОМПОЗИЦИОННОЕ НОВАТОРСТВО  
«МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЙ» А.С. ПУШКИНА  
В КУЛЬТУРНО-ЖАНРОВОМ КОНТЕКСТЕ**

10.01.01 – русская литература

**АВТОРЕФЕРАТ**

**диссертации на соискание ученой степени  
доктора филологических наук**

**Специальность 10.01.01 – русская литература**

**Абакан – 2011**

Работа выполнена на кафедре филологии, журналистики и массовых коммуникаций Негосударственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Омская гуманитарная академия»

**Научный консультант –** доктор филологических наук, профессор  
**Еремеев Александр Эммануилович**

**Официальные оппоненты:**

доктор филологических наук, профессор  
**Акелькина Елена Алексеевна;**  
доктор филологических наук, профессор  
**Косяков Геннадий Викторович;**  
доктор филологических наук, профессор  
**Шатин Юрий Васильевич**

**Ведущая организация:** ФГБОУ ВПО «Новосибирский государственный университет»

Защита состоится 14 марта 2011 г. в 10.00 на заседании Объединенного диссертационного совета по защите докторских и кандидатских диссертаций ДМ 212.317.01 при ФГБОУ ВПО «Хакасский государственный университет им. Н.Ф. Катанова» по адресу: 655017, г. Абакан, проспект Ленина, 94, конференц-зал административного корпуса.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГБОУ ВПО «Хакасский государственный университет им. Н.Ф. Катанова» по адресу: 655017, г. Абакан, проспект Ленина, 90.

Автореферат разослан «\_\_\_\_» декабря 2011 г.

**Ученый секретарь**  
диссертационного совета,  
доктор филологических наук,  
доцент



**И.П. Амзаракова**

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КФУ



0000787797

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Постановка проблемы.** В литературоведении конца XX – начала XXI веков существенно меняется направленность изучения литературных произведений, расширяется круг вопросов, исследовательских подходов, особое внимание уделяется осмыслению духовно-ценностных, основополагающих знаков-аксиом, пониманию нравственно-психологической и философско-этической проблематики, определяющей сущностные, причинные показатели и векторы динамики литературного и историко-культурного процессов. Только глубокое понимание онтологического звучания и значения литературных произведений позволяет максимально расширить исследовательские методы, определять историко-культурные основы и духовные истоки искусства (вне зависимости от видов, направлений, течений, жанров), помогает сформировать читательский вкус.

Философско-эстетическая тенденция развития методов исследования художественного произведения последних лет означила направления и проблемы аналитического прочтения, освобожденного от классовой и политической определенности, материалистической отвлеченности сознания, идеологической и социально обусловленной заданности<sup>1</sup>.

Творчество А.С. Пушкина (в том числе и драматическое), всегда вызывавшее особый исследовательский интерес, на протяжении многих десятилетий советского литературоведения оставалось в некоторых аспектах неосмысленным. В этот период не уделялось внимание нравственно-христианским вопросам наследия Пушкина, не осмыслился библейский контекст многих его произведений. Это «пренебрежение» к изучению вопросов духовности Пушкина было замечено уже Д.С. Мережковским, М.О. Гершензоном, С.Л. Франком.

Русское зарубежное пушкиноведение, напротив, особую значимость придавало религиозности Пушкина (Вячеслав Иванов, Петр Струве и многие другие), духовным аспектам его творчества. Так, С.Л. Франк еще в тридцатых годах XX века в статье «Религиозность Пушкина» писал: «В русской мысли и литературе господствует какое-то странное, частью пренебрежительное, частью равнодушное отношение к духовному содержанию поэзии и мысли Пушкина [...] Между тем, это есть тема величайшей важности не только для почитателей Пушкина: это есть в известном смысле проблема русского национального самосознания. Ибо гений – и в первую очередь гений поэта – есть всегда самое яркое и показательное выражение народной души в ее субстанциональной перво-

<sup>1</sup> Атеистическая государственная идеология во многом определяла и направления искусства, науки, в том числе и литературоведения. Вопросы религиозности литературы были «неактуальны», чужды сознанию советского человека, зачастую приоритетным в осмыслении мировоззренческих взглядов художников становилось понимание их политической позиции (что, естественно, ни коим образом не умаляет заслуг пушкиноведов). К примеру, Я.Л. Левкович, проводя анализ изданных работ о творчестве А.С. Пушкина, писал: «Основное внимание советского пушкиноведения направлено на разрешение проблем мировоззрения Пушкина. Конкретные вопросы пушкинского творчества обычно рассматриваются в связи с его социально-политической концепцией». См.: Левкович Я.Л. Литература о Пушкине 1967–1957 годы // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. – Т. 3. – С. 480.

основе [...] В безмерно богатом и глубоком содержании духовного мира Пушкина религиозное чувство и сознание играют первостепенную роль»<sup>2</sup>.

Однако и современники Пушкина далеко не всегда могли всесторонне осмыслить и по достоинству оценить его драматические произведения. Некоторые мыслители девятнадцатого века основное внимание в понимании творчества Пушкина уделяли его «политической позиции», пониманию основ «гражданской свободы», «близости к народу». Но и они не могли «не заметить» целостной нравственно-эстетической сущности, гармонической природы его творчества. Новым этапом в понимании драматургии Пушкина стали открытия В.Г. Белинского, И.В. Киреевского.

Значимым событием в развитии пушкиноведения стало создание в 1905 году Института русской литературы (Пушкинский дом), собравшего поистине золотой фонд произведений А.С. Пушкина и исследовательских материалов о нем и его творчестве.

Среди фундаментальных исследований творчества Пушкина двадцатого века следует выделить работы Д.Д. Благого, С.М. Бонди, Б.П. Городецкого, Г.А. Гуковского, Г.А. Лесскиса, Ю.М. Лотмана, Е.А. Маймина, Г.П. Макогоненко, М.Ф. Мурьянова, В. Непомнящего, В.Г. Одинокова, С.Б. Рассадина, Б.В. Томашевского, Е.А. Трофимова, С.А. Фомичева.

«Маленькие трагедии» – самостоятельные произведения, составляющие единое целое: художественное полотно, созданное по законам и принципам реалистической драматургии Пушкина, особое внимание которого привлекала драматическая система Шекспира.

В вопросах осмысления драматического наследия Пушкина, его внутренней соотносительности, корреляционной связи с драматургией Шекспира нельзя не отметить и «высокую трагедию» «Русалка» – одно из величайших и одновременно загадочных произведений не только русской, но и мировой драматургии. «Русалка», – писал В.Г. Белинский, – в особенности обнаруживает необыкновенную зрелость таланта Пушкина, великий талант только в эпоху полного своего развития может в фантастической сказке высказать столько общечеловеческого, действительного, реального, что, читая ее, думаешь читать совсем не сказку, а высокую трагедию»<sup>3</sup>.

«Русалка» Пушкина до сих пор во многом не исследована, что объясняется неоднозначной жанровой определенностью<sup>4</sup>, неясностью окончания. Одни исследователи считают «Русалку» неоконченной, основываясь, прежде всего, на порядковом расположении плана трагедии на страницах рукописей Пушкина (см., например, работы С.М. Бонди), другие, напротив, вполне завершённой «внутренне, композиционно, и лишь окончательно» не отделанной трагедией<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Франк С.Л. Эпюды о Пушкине. – М., 1999. – С. 7-9.

<sup>3</sup> Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. – М., 1955. – Т. 7.

<sup>4</sup> В этом смысле интересны размышления В.Г. Белинского, А.Ф. Дружинина, Н.Г. Чернышевского, И.Я. Берковского.

<sup>5</sup> Рещетер В.Э. «Высокая трагедия» («Русалка» и драматическая реформа Пушкина) // Московский пушкинист. Выпуск IV. – М., 1997. – С. 235.





Достаточно глубоко в пушкиноведении рассмотрен вопрос об идейной и в некоторой степени композиционной соотнесенности «Русалки» с трагедиями Шекспира «Гамлет», «Антоний и Клеопатра», «Макбет», «Сон в летнюю ночь», «Король лир»<sup>6</sup> (А.В. Дружинин<sup>7</sup>, С.П. Шевырев<sup>8</sup>). Интересными в плане сопоставительного прочтения, нам представляются, и размышления В.Э. Ресептера о корреляции «сказки» Пушкина и трагедии Грибоедова «Грузинские ночи»<sup>9</sup>. Он же отмечал и внутреннюю связь «Русалки» с первой драмой Пушкина «Борис Годунов» (особенно, детально, с глубоким сопоставительным анализом) и циклом «Маленькие трагедии»<sup>10</sup>.

Характер построения произведений Пушкина отличается от традиционно классицистического: композиция, действующие лица, временная и пространственная неограниченность, жизненная реальность действия и духовного конфликта – все глубоко, объемно, масштабно.

«Маленькие трагедии» предельно малы («В Болдине была разведена новая дорога: лаконизм, доведенный до предела», – писал В.Э. Ресептер)<sup>11</sup> однако небольшой (по количеству сцен и действующих лиц) объем безграничен в своем смысловом наполнении.

Каждая пьеса – это опыт исследования жизни, ее нравственных характеристик и психологических аспектов. Все максимально «сужено», сконцентрировано, все сфокусировано на этическом конфликте. Отсюда и та непреодолимая трагическая напряженность действия, мысли, чувства. Здесь все обострено и накалено.

В драмах Пушкина нет классического развития конфликта, социальной заданности, схематичной структурности. Читатель сразу же оказывается в центре борьбы противоречий мнимого и истинного, реального и кажущегося, становится свидетелем развития и разрешения, финала конфликта.

Его герои не схематичны, их «движения» не скованы идейной заданностью произведения, жанровой традиционностью. Они свободны в своих действиях и чувствах. Царь Борис, барон Филипп, Моцарт, Сальери, Дон Гуан, Вальсингам – это живые образы, реально ощутимые и истинно оправданные бытием самого человека, но не обозначенные жанром («трагедия») и не обусловленные его законами типы.

«Маленькие трагедии» означены внутренними полисемантическими показателями нравственного и философско-религиозного авторского видения и понимания психологии человеческих чувств и жизненных позиций. Глубокое погружение во внутренний мир, всезначимость уровневых знаков конфликта,

<sup>6</sup> См., например, работы Ф.Е. Корша, А.Ф. Дружинина, Ф.Ф. Зелинского, М.П. Алексеева, М. Загорского, В.Э. Ресептера, С.П. Шевырева.

<sup>7</sup> Дружинин А.В. Полное собрание сочинений. – СПб., 1865. – Т. 7. С. 75.

<sup>8</sup> Шевырев С.П. Об отечественной словесности. – М., 2004. – С. 163, 165.

<sup>9</sup> См. подробно в работе Ресептер В.Э. «Высокая трагедия» («Русалка» и драматическая реформа Пушкина) // Московский пушкинист. Выпуск IV. – М., 1997. – С. 254-262.

<sup>10</sup> Ресептер В.Э. «Высокая трагедия» («Русалка» и драматическая реформа Пушкина) // Московский пушкинист. Выпуск IV. – М., 1997. – С. 266.

<sup>11</sup> Московский Пушкинист IV. Ежегодный сборник. – М., 1997. – С. 266.

композиционная стройность и содержательная масштабность – факты, определяющие «особость» драматического сознания Пушкина.

Драматургия Пушкина не может быть осмысленна вне контекста мировой драматической системы. Напротив, в ней явственно зримы истоки и бытийные основы жанра, глубоко изученного, по-своему осмысленного и по-новому художественно оформленного русским поэтом. Действительно, он немного сохранил формального, традиционного в своих драмах и от многого отказался (отказался от закостенелости устоявшихся форм, исключил схематичность, одноплановость), но остался открытым для художественного диалога, восприятия вечных идей, мотивов, тем, затрагиваемых драматургами предшествующих эпох (мировой и русской литературы).

**Актуальность работы.** В последние десятилетия особое внимание в пушкиноведении уделяется осмыслению нравственных, православных и философско-эстетических уровней наследия А.С. Пушкина, что позволяет максимально увеличить масштаб исследовательского восприятия его произведений (работы В.С. Непомнящего, И.З. Сурат, М.А. Новиковой, Г.А. Лесскиса, Ф.А. Раскольникова и др.)

Среди современных исследователей, осмысляющих вопросы формирования русской драматургии XIX века и драматургии Пушкина, необходимо также отметить имена Т.П. Дудиной, О.В. Гаврильченко, Чун Чжи Юна, Н.А. Кашурникова, Д.В. Одинокоевой, А.И. Лоскутова, С.Н. Пяткина, А.А. Межуева и др.

Однако до сих пор не достаточно изучены художественные принципы создания женских образов, не осмыслены в полной мере вопросы нравственно-философского звучания пьес Пушкина, их духовная соотносимость с Библейскими текстами, детально не проработаны вопросы изучения диалогической структуры текстов «Маленьких трагедий» с точки зрения их пунктуационной, ситуативно-психологической оформленности и семантической сегментации, систематизировано не исследована проблема именного определения автором героев. Именно в решении этих концептуальных вопросов и заключается актуальность исследования.

**Научная новизна и теоретическая значимость исследования.** Новаторство данного исследования заключается в проведении глубокого структурного, семантического и сопоставительного анализа речевой организации «Маленьких трагедий», обосновании философской и психологической значимости пунктуационных знаков и внутренних текстуально-смысловых параллелей произведений, составляющих цикл, диалогической корреляции их речевых сегментов, обобщении и систематизации художественных принципов создания характеров, определении духовной семантики названий, осмыслении нравственных аспектов обозначения имени героев в зависимости от идейной направленности трагедийного события (эпизода).

Теоретическая значимость диссертационного исследования заключается в разработке методологии осмысления нравственно-философских и эстетических аспектов «Маленьких трагедий». Исследование позволяет проследить композиционно-содержательную и жанровую трансформацию известных сюжетов в ис-

торико-культурном контексте, определить основные направления сопоставительного анализа трагедий А.С. Пушкина и священных текстов, цикла «Маленькие трагедии» и произведений мировой драматургии.

**Объектом** нашего исследования является поэтика цикла А.С. Пушкина «Маленькие трагедии», рассматриваемого нами в контексте межкультурного диалога русского национального гения и мировой драматургии, в сопоставительном прочтении с текстами Священного Писания.

**Предметом** исследования выступают эстетические, поэтические, философские, религиозные аспекты драматургии А.С. Пушкина, воспринимаемой нами как целостная и динамичная система. Акцент ставится на изучении ведущих эстетических принципов и художественных приемов Пушкина в области драматургии, на осмыслении своеобразия его композиционных решений, интертекстуальности и полифонии его драматических произведений.

**Материалом** диссертационного исследования послужил корпус следующих литературных источников: завершённые трагедии А.С. Пушкина – «Борис Годунов», цикл «Маленькие трагедии», неоконченные пьесы – «Русалка», «Сцены из рыцарских времен», его лирические тексты, письма, заметки, статьи.

**Целью** диссертационного исследования является осмысление в культурно-жанровом контексте нравственно-философского, эстетического, идейно-содержательного и композиционного своеобразия и новаторства «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина. Поставленная цель определила следующие исследовательские задачи:

1. Выявление эстетических и поэтических источников драматической системы Пушкина, переосмыслившего канонические основы жанра трагедии.
2. Изучение западноевропейского и русского драматического искусства в контекстуальной корреляции с драматическим творчеством Пушкина, идейно-содержательное сопоставительное прочтение произведений литературных предшественников Пушкина в их поэтической и мировоззренческой соотнесенности с текстами «Маленьких трагедий», осмысление культурного контекста эпохи.
3. Осмысление идейно-структурной системы названия «Маленьких трагедий», обладающих внутренней целостностью, нравственно-психологическим единством.
4. Рассмотрение общих принципов создания драматического целого, художественных образов, организации нравственно-эстетической системы цикла «Маленькие трагедии».
5. Выявление и обоснование идейно-художественных, философско-нравственных центров содержательного поля произведений, определение значимых семантических сегментов и знаковых векторов развития драматического действия.
6. Осмысление в рамках сопоставительного анализа концептуально значимых уровней текстовой соотнесенности, полисемической корреляции, внут-

ренных имманентно явленных аллюзий с библейскими текстами, интертекстуальности «Маленьких трагедий».

**Методология исследования.** Методологические аспекты работы означены специфическими особенностями самого жанра, получившего у Пушкина новое звучание, значение, форму и содержание, имманентной духовной диалогичности, корреляции с мировой литературой, онтологической цельности и целостности эстетики драматургии Пушкина.

Осмысляя проблемы идейно-жанровой структуры «Маленьких трагедий», мы особое внимание уделяли историографии вопроса, исторической трансформации жанра и мотивов, характеров и действий, в методологическом отношении опирались на принципы целостного, типологического и сопоставительного анализа художественного произведения (в том числе сопоставительное прочтение «Маленьких трагедий» и Библейских текстов, осмысление внутри текстовой корреляции философско-нравственных сегментов каждой пьесы в отдельности и определение их внутренней морально-эстетической цикловой целостности, изучение духовно-этимологической природы названий.), изучая вопросы нравственно-эстетической организации драматического цикла Пушкина, мы обратились к структурно-семантическому анализу.

Методологической основой исследования являются труды Е.А. Акелькиной, М.П. Алексеева, М.М. Бахтина, Д.Д. Благого, С.М. Бонди, Б.В. Вацура, Г.Д. Гачева, Г.В.Ф. Гегеля, Л.Я. Гинзбург, М.М. Гишмана, А.М. Гуревича, А.Э. Еремеева, В.М. Жирмунского, И.В. Киреевского, В.В. Кожина, Г.Г. Красухина, О.Б. Лебедевой, Г.А. Лесскиса, А.Ф. Лосева, М.Ю. Лотмана, Е.Е. Маймина, Ю.В. Манна, Г.В., Москвичевой, В.С. Непомнящего, В.Г. Одинокова, А.А. Смирнова, Б.В. Томашевского, Б.Т. Удодова, С.А. Фомичева, В.Е. Хализева, Ю.Н. Чумакова, К.И. Шарафудиной, Ю.В. Шатина, Б.М. Эйхенбаума, А.С. Янушкевича и др.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Драматургия Пушкина – новый этап в художественно-нравственном движении русской литературы. Концептуально означенная содержательная структура и художественно определенная система образов, созданных духовной мыслью и нравственной идеей автора, – знакообразующий, синтетически организованный философско-этический центр произведений. Пушкин, переосмыслив жанр, воссоздал подлинную трагедию – трагедию духовной катастрофы. Он ушел от скованности классицистической формы, разрушил оковы «трех единств», минимизировал объем пьес, доведя до этического максимума их содержание.

2. Пушкинская драматургия – драматургия «для чтения», но не сцены.

3. Художественные образы Пушкина многоплановы. Художественной манере Пушкина не свойственна однозначность и схематичность создания характеров, они глубоки, высоко философски и психологически осмысленны. Пушкин никогда предельно не обобщает, не сводит характер к схематичности, не нивелирует его до простой (или упрощенной) структуры.

4. Нравственно-эстетическая концепция Пушкина в «Маленьких трагедиях»

ях». Художественно-нравственное переосмысление мотивов и библейских образов (что обнаруживается при детальном сопоставительно-аналитическом прочтении всего цикла и каждой пьесы в отдельности) позволяло Пушкину максимально увеличивать идейный «объем» произведений, расширять границы понимания природы человека. «Маленькие трагедии» являют собой завершённый, законченный (в концептуальном отношении) «опыт» нравственно-эстетического (драматического) исследования духовных и этических основ бытия.

5. Своеобразие композиционных решений «Маленьких трагедий». Особого исследовательского внимания заслуживают вопросы композиционной организации «Маленьких трагедий» на уровне формальной выраженности (монологи-диалоги как приемы самораскрытия героя, нравственно определенное «распределение» этапов развития конфликта по сценам, духовно-философская означенность ремарок, идейно-содержательная непрерывность – сценами, изменением направления размышлений, чувств, ощущений персонажей – движением мысли автора), пунктуационной зафиксированности внутренних оппозиционно напряженных переживаний героев и рече-семантической сегментации.

6. Семантика пунктуации в художественном произведении многозначна, разнонаправлена и многофункциональна. Многозначия, тире, восклицательные знаки порой могут больше «рассказать» о герое, его переживаниях, чувствах, чем он сам. Знаки препинания в «Маленьких трагедиях» имеют большое значение не только в плане понимания логико-синтаксического строения пьес, но и осмысления их этической напряженности, трагической означенности и эмоционально-психологической выраженности.

**Практическая значимость работы.** Исследовательский материал может быть использован в чтении учебных курсов по истории русской литературы, культурологии, в составлении пособий и разработке специальных курсов по методике анализа драматического произведения, истории русской драматургии первой половины XIX века.

**Апробация работы.** По теме диссертации был сделан ряд докладов на научных конференциях, в том числе международных и всероссийских: «Проблемы литературных жанров» (Томск, 2001); «Русская филология: язык – литература – культура» (Омск, 2001); «Вопросы фольклора и литературы» (Омск, 2002); «Наука без границ» (2010, Екатеринбург); «Теория и практика современной науки» (Москва, 2010); «Актуальные проблемы филологии и культурологии» (Хабаровск, 2010); «Лингвистические основы метапозтики» (Ставрополь, 2010); «Современная филология: теория и практика» (Москва, 2010); «Актуальные проблемы филологии» (Рубцовск, 2010); «Современные проблемы гуманитарных и естественных наук» (Москва, 2010); «Актуальные проблемы науки, экономики и образования XXI века» (Самара, 2010); «Гуманитарные науки в XXI веке» (Москва, 2011); «Вопросы научного образования и исследований по гуманитарным, социальным и психологическим специальностям» (Москва, 2011); «Актуальные проблемы современного общества и роль науки в их разрешении» (Екатеринбург, 2011); «Новое в современной филологии» (Москва, 2011).

**Структура диссертации.** Диссертация состоит из Введения, пяти глав, Заключение, Библиографии, включающей восемь разделов и содержащей 288 источников. Общий объем работы 311 страниц.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во введении рассматривается историография вопроса, определяются предмет, проблематика, методологические направления исследования и литературоведческого анализа, формулируются основные теоретические положения,

**Первая глава «Русская драматургия 30-х годов XIX века и художественное своеобразие «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина»** состоит из четырех разделов:

1. *Русская драматургия XIX века до «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина. Хронология становления и развития.*

2. *Художественное своеобразие цикла «Маленькие трагедии». Поэтика названий.*

3. *Художественные образы «Маленьких трагедий». Концептуальные знаки авторской позиции.*

4. *Системообразующие принципы создания женских образов в художественном целом цикла «Маленькие трагедии».*

В начале XIX века русская литература, обобщив, впитав, синтезировав традиции западноевропейского и русского классицизма, сентиментализма, романтизма, осваивала новые жанры и художественные направления.

Ю.В. Манн, обозначая основные черты русской литературной истории первой половины девятнадцатого века, отмечал: «[...] главное русло русской литературной эволюции в первой половине века было таким же, как и на Западе: сентиментализм, романтизм и реализм. Но облик каждой из этих стадий был чрезвычайно своеобразным, причем своеобразие определялось и тесным переплетением и слиянием уже известных элементов, и выдвижением новых – тех, которые западноевропейская литература не знала или почти не знала. Можно утверждать, что в начале века в сентиментализме и отчасти в романтизме картина определялась слиянием элементов, а в последующих направлениях (реализме) – выдвижением еще неизвестных, новых»<sup>12</sup>.

В этот период развивается и русская драматургия, но развитие идет в тесной связи с театральной сценой.

Особое место в литературном движении первой трети девятнадцатого века занимает творчество «Общества любителей» (любомудров: В.Ф. Одоевский, Д.В. Веневитинов, И.В. Киреевский, А.И. Кошелев, Н.А. Мельгунов, М.П. Погодин, Н.М. Рожалин, В.П. Титов, С.П. Шевырев).

<sup>12</sup> Манн Ю.В. Литература в первой половине XIX века: [Русская литература] // История всемирной литературы: В 8 томах. – М., 1988. – Т.6. – С. 286-287.

А.Э. Еремеев, определяя эстетические основы творчества Любомудров, писал: «Идея, т.е. философская основа, и образ – специфическая форма ее проявления – эти две сферы подводят к пониманию художественного произведения как воплощенной в художественной идее действительности. Писатели философского направления стремились перевести идею из плана рационально-логического в план художественный, трансформировать научное мышление в образное»<sup>13</sup>.

«Философские основы» художественного произведения как художественный принцип был близок и Пушкину и проявился во всем жанровом многообразии его творчества, в том числе и в драматургии. Пушкин, действительно, был художником-мыслителем, философом, глубоко чувствующим и всесторонне осмысляющим бытие человека, что нашло отражение уже в первой его трагедии «Борис Годунов».

Одно из центральных мест в драматургии того времени, несомненно, занимает и творчество А.С. Грибоедова. Самым значимым произведением Грибоедова-драматурга («открыл новый путь для русской драматургии»<sup>14</sup>) является комедия «Горе от ума» (1822–1824). В этом произведении ему удалось изобразить живость характеров, народность, подлинность языка героев (однако речь Чацкого отличается от подчеркнуто бытовой речи московских обывателей: Фамусова, Скалозуба, Хлестовой и др., язык героев соответствует их фамилии и роли в действии), минимизировать натянутые классицистические диалоги, преобразовать, оживить стих.

По новому драматургическому пути пошел и Пушкин (не все драматические опыты дошли до нас: детские, лицейские). Из всех драматургических планов Пушкиным были реализованы, завершены только пять – трагедия «Борис Годунов» и четыре «маленькие трагедии»: «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы». Однако и этот столь немногочисленный «опыт драматических изучений» стал вершинным этапом формирования отечественной драмы.

Еще современники Пушкина отмечали принципиальную нетеатральность, несценичность его драм<sup>15</sup>. С этим мнением согласны и многие современные исследователи. Однако, естественно, существует и противоположная точка зрения. С.М. Бонди утверждает: «Без понимания театральной стороны пушкинской драматургии нельзя как следует понять ни места этого раздела во всем творчестве Пушкина, ни судьбы его в дальнейшей русской литературе и театре»<sup>16</sup>. Исследователь упоминает высказывания Пушкина о реформировании в «Борисе Годунове» театра, вспоминает наброски комедий, говорит о музыкальных эпизодах как театральном элементе действия, о лаконичности ремарок: «[...] в драме мы находим одно только слово «Сражение» или «Дерутся» - не потому, что драматургу достаточно только констатировать факт сражения, а потому,

<sup>13</sup> Еремеев А.Э. Русская философская проза. – Томск. – 1989. – С. 43.

<sup>14</sup> История русской литературы: В 10 т. – М.: Л.: Изд-во АН СССР, 1941–1956. – Т. VI. Литература 1820–1830-х годов. – 1953. – С. 158.

<sup>15</sup> Надеждин, Катенин, Белинский и др.

<sup>16</sup> Бонди С.М. Мир Пушкина. – М., 1999. – С. 355.

что художественная картина сражения должна быть дана театром, и автору пьесы здесь делать нечего»<sup>17</sup> и т.д. И во всех этих фактах он видит знаки театральной природы пушкинской драмы.

Однако позволим себе не согласиться с мнением С.М. Бонди.

Во-первых, на наш взгляд, под реформированием сцены Пушкин понимал не столько собственно изменение традиций театральной техники, но совершенствование драматической системы в целом, драмы как рода литературы.

Во-вторых, обратим внимание на лексико-философский, психологический состав ремарок:

Например. «Несется толпою» – важно слово толпою, не просто народ бежит, или все бегут, на сцене по сути нет разницы «толпою» или «все», «бежит» или «несется», а для автора и читателя это очень важные нравственно-психологические нюансы.

«Народ безмолвствует» – в сценической интерпретации безмолвие воспринимается и «играется» как молчание (или как у Гоголя «Немая сцена»), но Пушкин четко определил «безмолвствует», но не молчит.

Важно обратить внимание и на тот факт, что Пушкин в тех или иных ситуациях называет своих героев по-разному, следовательно, автору было важно подчеркнуть ситуативно-психологическую, а иногда и социально-историческую «функцию» персонажа, что, по-видимому, невозможно сделать в театральном действии, так как авторская «речь» (а именно, письменная) отсутствует, и актеры сами себя не называют. Но без именной характеристики действие приобретает несколько иную окраску, нежели в текстовом, читательском варианте: Борис – Царь, Дочь – Любовница – Она. В трагедии «Пир во время Чумы» Пушкин, предвзяв диалог или монолог, называет героя только Председатель, тогда как зритель этого знака авторской воли не может узнать.

Мы считаем, что пушкинская драматургия была нацелена в первую очередь на читателя, на текстовое восприятие трагедийного материала.

В 1825 году Пушкин создал первую свою законченную трагедию «Борис Годунов». До него тема о пришествии на русский престол самозванца не раз поднималась в мировой литературе (драма Лопе де Вега «Великий князь Московский», незаконченная драма Шиллера «Дмитрий», трагедия А. П. Сумарокова «Дмитрий Самозванец», трагедия А. Хомякова «Дмитрий Самозванец», роман Ф.А. Булгарина «Дмитрий Самозванец», стихи К. Рыльева «Борис Годунов» и «Дмитрий Самозванец» и др.)

Однако только у Пушкина главным героем трагедии (и личной, и государственной) становится Годунов – царь и цареубийца. И именно в его преступлении первопричина всех бедствий, в том числе и по мнению самого Годунова.

В период с 1826 по 1830 Пушкин создает «Маленькие трагедии».

Художественной манере Пушкина не свойственна однозначность и схематичность создания характеров, они глубоки, высоко философски и психологически осмысленны.

<sup>17</sup> Бонди С.М. Мир Пушкина. – М., 1999 – С. 355.



Автор никогда не обличает своих героев, никогда не говорит за них и о них нарочитую правду, не навязывает своего мнения. Они сами говорят за себя. Пушкин лишь подсказывает читателю формулу прочтения того или иного персонажа в ремарках, в построении речевых структур, использовании художественных приемов, движении трагедийного действия, сюжетно-идейной линии, но во всем ощутима «самостоятельность» и абсолютная объективность, точность характеров, столь мастерски переосмысленных, со скрупулезностью художника-портретиста (нравственные и психологические штрихи к портрету) воссозданных драматургом.

Авторское начало прозревается в героях, их чувствах, мыслях и поступках. Каждое слово есть знак присутствия драматической стихии реально ощутимого и этически обрамленного творческого бытия самого Пушкина. «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время Чумы» – определенные художественной символикой этапные моменты грехопадения, снижения и инверсии нравственных заповедей. Схема антиномированно заявленного отвержения Высшего закона, определенная еще Пятикнижием Моисея, прослеживается и в контекстном соотношении всех пьес цикла.

Герои трагедий Пушкина «живут» мыслью автора, действуют, направляемые силою его художественного гения, но они совершенно «свободны» от жанровой схематичности и типологической стереотипности. Движение трагедии не зависит от канонов, но подчиняется лишь воле драматурга и принципу «правдоподобия», принципу, в основе которого лежит не прямая копия, не буквальное, фотографически точное отражение действительности, но глубоко осмысленное творческим сознанием. концептуально «освоенное» нравственно-художественной идеей предметно-уровневая знаковость бытия.

У каждой авторской мысли, художественно-философской идеи, сюжетно-этической линии есть свои «выразители». И несколько пирующих мужчин и женщин – это не простая сумма чьих-то настроений и не обобщенный образ, но глубоко индивидуализированные, нравственно и эстетически «оформленные», психологически «выверенные» герои (даже если они не имеют имен и упоминание о них ограничивается лишь согласованным именным словосочетанием или субстантивированным «многие»): Председатель, Молодой человек, Луиза, Мери, Многие, Женский голос, Все. И Царь Борис не бесчувственный тиран, а любящий отец, старающийся быть «внимательным», правитель, страдающий и мучающийся из-за своего преступления человек, человек, терзаемый, снедаемый муками совести. Он понимает, почему народ не прощает ему бедствий, понимает, в чем его вина и кара.

Однако Пушкин никогда предельно не обобщает, не сводит характер к схематичности, не нивелирует его до простой (или упрощенной) структуры.

Несколько голосов (это даже не «многие», а только некоторые, только те, кто, возможно, испугался столь обличительной правды и потому не захотел ее слушать, а остальные, те «многие», просто ничего не услышали) звучат, когда прогоняют старика и признают, что он «мастерски об аде говорит». «Многие» появляются на сцене дважды, когда предваряют исполнение Гимна восторжен-

ным «bravo», и тогда, когда, выслушав и одобрив отповедь председателя тем же «bravo» (свита у трона короля), гонят прочь священника (они, поддерживая речь Председателя, даже не замечают, что он говорил не о них, а о себе, и только о себе, но вот финал фразы «Но проклят будь, кто за тобой пойдет!» – действительно относился ко «многим», и, видимо, только это они услышали, запомнили, так эти последние слова монолога прозвучали «красиво» и пафосно).

«Все» выходят на передний план только один раз, и то без слов: «Все пьют молча». «Все» – это значит близость, отсутствие местоимений-характеристик «Я», «Мы», «Они», это действительно просто все вместе взятые, все одинаково что-то одобряющие и принимающие. Но так не бывает в жизни, потому так не бывает и в произведениях Пушкина. Единственное, что могут сделать «все» – это выпить молча в честь Джаксона, но не более, «все» не являются активно-значимыми характерами.

В «Борисе Годунове» у «всех» есть несколько слов, у «всех» тех, кто хочет видеть в Гришке Отрепьеве счастливо спасшегося царевича Димитрия и потому они, подбадривая лжецаревича, кричат:

В поход, в поход! Да здравствует Димитрий,  
Да здравствует великий князь московский! [IV, 223]

Однако народ – это не «все», но Один, Другой, Третий. Хотя в момент морального падения Пушкин произносит приговор, всех уравнивая перед лицом трагедии (убийство семьи Годунова) и говоря: «Народ несется толпою», «Народ в ужасе молчит», «Народ безмолвствует» («все пьют молча»!)

Индивидуальность действия, личная нравственная биография и ответственность героев, отсутствие схематической предопределенности и разделенности действующих лиц на «хороших» и «плохих» – свойственная Пушкину «манера» создания художественного образа. Он всегда очень точно, тонко, глубоко психологически, философски и нравственно осмысляет характеры, события и факты жизни создаваемых им персонажей.

Очень интересна соотнесенность трагедий «Борис Годунов», «Русалка» и «Пир во время чумы» в принципах определения, номинирования героев.

До избрания на царский престол Годунов еще назван по имени, после – только Царь, Отрепьев в монастыре еще был Григорием, в доме Вишневецкого и позже Самозванец, в диалоге с Мариной Мнишек, произнося: «Тень Грозного меня усыновила [...]», уже Димитрий.

Интересный прием означенности героя Пушкин использует в драме «Русалка». Герой так или иначе представлен автором в зависимости от ситуативно-диалогической ситуации.

Рассмотрим номинативно-диалогические ряды.

Диалогический уровень «Мельник-Дочь»

После гибели дочери Мельник уже представлен читателю как Старик: потеря дочери, себя, смысла жизни. В этой же роль мельник выступает и в диалоге «Старик-Князь».

Диалогические ряды «Князь-Дочь» (героиню называют «Дочь» в тот момент, когда на сцене присутствуют Мельник).

«Князь-Любовница». Герои остаются наедине, и автор точно называет роль, которую играет в жизни Князя дочь мельника – Любовница. Пушкин расставляет тем самым все акценты их взаимоотношений.

«Князь-Она».

Два ситуативно-речевых сегмента.

ДОЧЬ

<...>

И любишь все по-прежнему меня;  
Не правда ли?

КНЯЗЬ

По-прежнему, мой ангел,  
нет, больше прежнего.

ЛЮБОВНИЦА

Однако ты

Печален; что с тобою?

КНЯЗЬ

Я печален?

Тебе так показалось. – Нет, я весел  
Всегда, когда тебя лишь вижу.

ОНА

Нет [IV, 333-334]

Любовница-Она. Герой еще ничего не сказал, никак не обозначил свои намерения. Но автор, введя в текст личное местоимение «она», уже расставил все акценты: героиня отныне будет занимать в жизни князя совершенно иное мест.

Очевидна трансформация восприятия образа, смещение семантики диалога героев: от восторженной встречи до драматического признания. Затем в разговоре с Мельником вновь Дочь.

Диалогический уровень «Старшая русалка-Дочь»

Теперь у дочери мельника иной статус, иное понимание жизни. «Дочь», «Любовница», «Она» стала Старшей русалкой.

РУСАЛКА

<...>

С той поры,  
Как бросилась без памяти я в воду  
Отчаянной и презренной девчонкой

И в глубине Днепра-реки очнулась  
Русалкою холодной и могучей  
Прошло семь лет <...>[IV, 351]

Следует отметить, что «в присутствии» других русалок автор называет ее и царицей: «Терем русалок. Русалки прядут около своей царицы» [IV, 349].

Ситуативно-диалогический уровень «Русалка-Дочь»

На сцене появляется новая героиня – Дочь (дочь князя и его покинутой любовницы), в разговоре с которой царица предстает перед нами просто русалкой. Однако не той «отчаянной и презренной девчонкой», но «холодной и могучей», каждый день помышляющей о мести и дождавшейся своего часа.

Дочь царицы русалок автор нежно, любовно называет русалочкой: «Входит русалочка» [IV, 350], «Русалочка выходит на берег» [IV, 351], а Старик в диалоге с князем называет ее внучкой.

«Русалка - Дочь» – диалог матери и дочери, женщины, жаждущей мести и девочки, немного видевшей в своей жизни, но искренне любящей своего деда, знающей семейную историю любви и смерти, волей судьбы рожденную русалкой. Именной ей мать отвела важную роль в исполнении коварного плана – она должна заманить князя («и ныне, кажется, мой час настал») – как скажет позже обманутая когда-то дочь мельника, а ныне царица русалок).

В «Пире во время чумы» сам Пушкин никогда не называет председателя по имени (он адресует читателя к роли-знаку Председатель). Оно звучит только в устах Луизы, Молодого человека, Священника. Если в первом своем драматическом опыте Пушкин размышляет о человеке на троне, его нравственных показателях, то в четвертой маленькой трагедии автору также важны моральные качества человека на троне, но уже возглавляющего безбожный пир.

Когда мы впервые слышим имя Председателя и кто его называет?

Имя «Вальсингам» в первый раз произносит Луиза (не Мери и не Священник), в порыве ревности и некоторой озлобленности критикуя исполнение Мери. До этого момента мы узнали о самом факте чудовищного веселья (название пьесы), о смерти Джаксона, услышали «жалобную песню» Мери и злые комментарии Луизы.

Должно было произойти столько событий, прежде чем читатель (зритель) наконец узнал, как зовут главу ПИРА во время ЧУМЫ. Тем более, что и не он открывал очередной раунд застольных игр.

Почему первым произносит свою речь не Председатель? Потому, что автору, как нам видится, важно было очень четко определить сущностную разность нравственных и психологических показателей героев, противопоставить их друг другу: Молодой человек, весело смеясь, предлагает выпить в память о погибшем, Председатель же (возможно, пребывая в глубокой задумчивости) все-таки сдерживает этот легкомысленный порыв. Он не такой, как многие, а другой, более серьезный и глубоко нравственный человек, но испуганный и растерянный. Быть может, он вообще не очень часто говорит, все чаще думает.

И чтобы реже вспоминать о смерти матери и жены, резвится, пьет вино и сочиняет гимн.

Может, именно осознание собственного «беззаконья» и помогает ему сейчас существовать, чем ниже он падает в пропасть безнравственности, «безбожия», тем, легче (!) ему воспринимать мысль о смерти любимых: собственный грех – это спасение от чувств и размышлений о близких, но покинувших его людях, чистых, светлых.

Назвать Председателя по имени для Луизы обычное дело: не существенное, не символическое – формальность. Она говорит о нем как о мужчине, к которому, по-видимому, равнодушна, но не более того.

Молодой человек видит в нем именно Председателя, но, к сожалению, не замечает человека. Для него Вальсингам – это и имя, и статус, и звание («Вальсингам» и «Председатель» для Молодого человека почти синонимы).

И только для Священника предводитель грешников – прежде всего Вальсингам, потерянный сын погибшей матери, убитый горем любящий муж умершей жены.

Драматург, варьируя именем героя, ремарочными характеристиками и определениями (у Пушкина Вальсингам, даже в ремарках назван Председателем, что знаково, для автора герой был и остается Председателем, хотя бы потому, что не только сам возглавляет пир и не покидает его, но и других не хочет отпустить: «Но проклят будь, кто за тобой пойдет»), всегда психологически точно определяет его нравственный и социальный статус.

Стоит заметить, что в тех произведениях, где небольшое количество участников («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость») названы практически все по именам, но в трагедиях, где достаточно объемный список персонажей, там очень часто автор ограничивается лишь указаниями на них («Борис Годунов», «Пир во время чумы»).

Особого внимания и глубокого изучения заслуживают вопросы создания Пушкиным системы женских образов, эстетические приемы и нравственно-психологические максимы их художественного воплощения и этического значения, онтологической означенности и многоуровневой *со-бытийности*. Пушкин легкими штрихами, полутонами рисует портреты героинь, которые порой лишь незримо присутствуют в произведении или о которых только вспоминают (Инеза, Матильда).

Векторные линии женского присутствия в цикле «Маленькие трагедии» имманентно разнонаправлены, их фактическая явленность и сюжетно обусловленная активность разнозначимы. Семантика участия героинь в действии трагедий определена их временной и нравственно-психологической корреляцией с теми или иными драматическими событиями. Одни – активные, действующие, реально присутствующие, другие – существующие за пределами настоящего времени, означенные лишь контекстуально.

В трагедии «Скупой рыцарь» Пушкин использует прием ассоциативного воспоминания (образ вдовы), в «Моцарте и Сальери» (образ Изоры) – такой прием создания женского образа, такое тонкое художественно-

психологическое, эстетическое его начертание, как пунктирное обозначение значимого отсутствия (точнее, незримого присутствия).

В «Каменном госте» и «Пире во время чумы» концептуально иной подход (хотя и здесь есть «значимо отсутствующие героини» – «бедная Инеза» в жизни Гуана; Матильда и мать Вальсингама: именно их гибель «сделала» из Вальсингама Председателя, к памяти о них взывал в своей речи Священник).

Женское начало в этих драмах зримо, действенно, направленно, героини достаточно активны, они определенным образом развивают действие трагедий, расширяют их пространственно-временные границы. И в данном случае автор уже детализирует портреты своих героинь, фокусирует внимание на значимых психологических чертах и этических тонкостях.

Пушкин никогда не давал прямую оценку поступкам своих героев. Он изучал их внутренний мир, душевные переживания, моральные качества, но не навязывал читателю своего мнения, не доминировал над персонажем, однако всегда обнаруживал свое незримое присутствие в художественных приемах создания образа, особенностях построения диалогов и монологов, речевых особенностях и показателях.

Пушкин изменил концептуальные установки классицистической трагедии, оживил характеры, нивелировал условности «трех единств» до «правдоподобия» и жизненности действия, предельно минимизировал форму (в «Маленьких трагедиях»).

Вслед за драматургией Пушкина приходит новая литературная (драматическая) эпоха.

В 1830–60-х годах выходят в свет драматические произведения М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, Н.А. Некрасова, И.С. Тургенева (его драму 1843 года «Неосторожность» по формально-жанровым характеристикам соотносят с «Маленькими трагедиями» Пушкина), А.Н. Островского, А. Толстого. Эти авторы в своих пьесах продолжали и развивали идеи реалистической драматургии, обозначенные творчеством Пушкина.

По пути создания реалистической драмы шли и драматурги последующих литературных поколений: Л.Н. Толстой, А.П. Чехов.

Русская драматургия девятнадцатого века развивалась стремительно, впитывая и перерабатывая идеи классицизма, сентиментализма, романтизма (1810–20-е годы), разрабатывая основы реалистической драмы (вторая половина 1820-х–1830-е годы – прежде всего драматургия Грибоедова, Пушкина), укрепляя позиции реализма и развивая его принципы (драматургия после 1840-х годов). Однако поворотным, эпохальным этапом развития русской реалистической драматической системы стала драматургия Пушкина – «Борис Годунов», «Маленькие трагедии», «Русалка». Именно эти произведения были первыми значимыми образцами подлинно высокой в художественно-идейном и композиционно-жанровом смысле трагедии.

**Вторая глава «Определение концептуально значимых уровней текстовых связей цикла «Маленькие трагедии»** состоит из трех разделов:

1. *«Скупой рыцарь»*. Уровневые значения текстовой соотнесенности.
2. *«Каменный гость»* и западноевропейская сюжетно-композиционная традиция.
3. *«Пир во время чумы»*. Вопросы контекстуального сопоставления.

Необходимым элементом прочтения «Маленьких трагедий» и важным аспектом понимания их духовно-этического содержания является сопоставление (внутритекстовое и контекстуальное). Полизначимость всех уровней смыслов драм Пушкина может быть обнаружена лишь в результате сопоставительного анализа.

У Пушкина не было однозначности образов и «простоты» характеров. Известное он мог силой своего творческого потенциала сделать новым, порой неузнаваемым. Используя фабульную известность литературного события, драматург создавал нечто иное, означенное нравственной и поэтической высотой гения, духовно и композиционно переосмысленное. Его Дон Гуан трагичнее и глубже своего классического предшественника. Его скупой уже тем отличен от скупого Мольера, что «рыцарь». Гарпагон предсказуем и безличен в своей схематически определенной страсти. Ни одной «живой» черты, ни одного свободного от традиции шага.

Образы драматических произведений Пушкина означены «безмерностью» внутреннего содержания и всеохватностью нравственной проблематики и этической знаковости. Истинность (но не дань идее) характеров и живость их внутренней организации позволили Пушкину избежать схематичности изображения, содержательной замкнутости и традиционной жанровой «скованности».

Первой в вопросах нравственно-художественной соотнесенности текстовых фактов «Скупого рыцаря» с другими драматическими произведениями Пушкина стоит, по нашему мнению, назвать трагедию «Моцарт и Сальери». Духовно-содержательная связь смысловых показателей означенных произведений очевидна. Образ скупого рыцаря более глубоко «просматривается» на фоне явленных знаков схожести с судьбой композитора-убийцы. Многие из того, о чем мечтает барон, осуществляет Сальери: стремление «остановить» того, кто идет «вслед», желание «сторожевою тенью ... Сокровища хранить». Яд, ставший поводом – но не причиной – стремительности разрешения конфликта («Вот до чего меня доводит // Отца родного скупость!», «Нет, решено – пойду искать управы»), все же оказывается брошенным в стакан. Однако обладателем его становится тот, кто «избран ... остановить», но не тот, кто не выстрадал себе право быть убийцей и наследником. Возможно, фразы «А по какому праву?» и «...выстрадай себе богатство...» имеют не только значение «незаслуженности получить что-либо», но и значение «невыстраданности права быть и стать кем-либо». Схожую семантику имеют и слова Моцарта о Бомарше, не заслужившем «право» на преступление.

Серьезного анализа вопросов идейно-текстовой соотнесенности заслужи-

вает и внутренняя духовно-эстетическая связь трагедий «Скупой рыцарь» и «Борис Годунов».

Много общего в судьбах властителя «холма» и Царя – «властителя России». Каждый из них достиг высоты (один престола, другой подвала). Природы этих людей в сущностных началах схожи, «вписаны» в одну канву нравственного события – моральной катастрофы. Фактическую соотнесенность (и одновременно разноточность мотивов и действий) их жизненных знаков легко обнаружить на уровне лексико-семантической структуры, являющей собой выраженность и непосредственную «представленность» внутренне противоречивых личностных характеристик героев.

Схожи и финалы их жизни – смерть (в первую очередь духовная). Однако категориальные значения их гибели различны в своей уровневой определенности. Борис гибнет, но пытается оградить сына от Возмездия, пытается всю вину и ответственность взять на себя, хотя все же и не в силах изменить Высший приговор – он платит своей жизнью и жизнью семьи за совершенное «злодейство» – убийство.

Учитывая знаковую и семантическую соотнесенность драм «Борис Годунов» и «Скупой рыцарь», необходимо отметить мотивированность сопоставительного рассмотрения отмеченных текстов, что позволяет нам детально, в какой-то степени и атрибутивно (с точки зрения нравственной атрибутики разрешения конфликта) проследить движение смысловых фактов проблематики и идейной содержательности пьес. Семантика знака одной трагедии раскрывается в границах нравственно-художественного поля другой.

Так, нам видится, очень важным в плане исследования идейных пластов «Скупого рыцаря» его сопоставление и с текстом датированной 1835 годом драмы «Сцены из рыцарских времен».

Пушкин изменил характеристики конфликта и ситуативные знаки его развития. Но идейная канва имеет схожие точки (хотя, естественно, не в полном философско-нравственном объеме духовных показателей): ответственность человека перед самим собой, перед своей семьей.

Сопоставительный анализ произведений «Скупой рыцарь» и «Сцены из рыцарских времен» позволяет проникнуть в глубины сознания таких образов, как барон, Мартын, Соломон. Каждый из них ростовщик. Но природные начала путей их духовного падения и моральной растраченности различны, как различны и сущностные характеристики стремления к богатству. В судьбе Мартына мы видим некоторые черты судьбы Соломона, о которой могли бы только догадываться, не зная об отце Франца. Сравнительное осмысление образов Мартына и барона позволяет понять всю глубину и трагичность духовной несостоятельности рыцаря, морального несоответствия «высоты» и «низменности» в сознании владетеля золотого подвала.

Интересным в плане понимания вопросов идейной структуры трагедии «Скупой рыцарь», нам видится, анализ ее проблемно-текстовых связей с произведениями различной родовой и жанровой природы, созданных в пределах одного временного культурного контекста. Объектами сопоставительного про-



чения мы определим повести О. де Бальзака «Гобсек» (1830) и Н.В. Гоголя «Портрет» (1835 Первая редакция, вышедшая при жизни Пушкина и, на наш взгляд, являющаяся наиболее напряженной, динамичной, неотяжеленной про-  
странными рассуждениями и объяснениями, что появилось во второй редакции 1842 года).

Различные в плане жанровой заданности произведения имеют сходные идейно-содержательные посылы. Их герои наделены некоторыми общими в своей природной определенности чертами: страсть – порок – «власть» (и одновременно – рабская покорность, несвобода) – нравственная смерть. Некая имманентная схожесть мироощущений, программность жизненных принципов людей, поработанных и духовно опустошенных пороком, позволяет допустить исследовательское (нравственно-ассоциативное) сближение в одном культурно-временном отрезке этически и эстетически осмысленных знаков образов Соломона, Филиппа, Гобсека и Петромихали.

Каждый из них считал себя властителем мира, всемогущем знатоком человеческой природы, способным «возносить холмы» и повелевать «окровавленным злодейством», не знающим ни жалости, ни сочувствия, ни душевности отношений.

Тип скупого, означенный схематической заданностью идейных пластов комедии классицизма (Гарпагон Ж.-Б. Мольера), был переосмыслен философско-эстетической глубиной и всепроникновенностью авторского сознания Пушкина.

Его герой – скупой рыцарь, скупой отец, разрушивший духовный мир сына. Барон возвел в Абсолют стремление властвовать и потому, «владея миром» остался один в своем подвале. Ростовщики Бальзака и Гоголя также одиноки (в морально-психологическом плане), и также «велики» в своих мыслях и представлениях. Вся их жизнь – золото, философия жизни – власть. Однако каждый из них осужден на рабское служение и жалость (Дервиль – герой повести Бальзака, повествующий о жизни Гобсека, – огласил приговор: «И мне даже как-то стало жаль его, точно он был тяжело болен»<sup>18</sup>).

Эстетика XIX столетия позволила значительно расширить и углубить образное пространство типологической определенности «скупого». Однако и Бальзак, и Гоголь, наделив ростовщиков характерными, психологически заданными чертами, все же не проникли во внутренне замкнутый мир нравственной поработанности, не «спустились» вместе с героями в «подвал».

Пушкин же смог «увидеть» и «выразить» в своем герое не просто «скупого», но человека, духовно обнищавшего, «пораженного» низостью и порочностью. Драматург «позволил» герою остаться один на один со своей сущностно-природной стихией, он, открывая золотые сундуки, вскрыл и ужасающий своей масштабностью и уничтожающей пагубностью мир «волшебного блеска». Истинность чувств и напряженная правда этической конфликтности определили глубину философско-духовного содержания произведения. Здесь нет монумент-

<sup>18</sup> Бальзак О. Избранное. – М., 1985. С. 202.

тальной застылости моральных наставлений, но жизненность и живость авторского повествования в рамках сложных, амбивалентных нравственно-ситуативных показателей трагедийного (в жанровом и идейно-духовном понимании) пространства.

Дон Жуан – достаточно популярный герой литературных и музыкальных произведений (образ искusstителя был осмыслен в творчестве художников различных культурных эпох: Тирсо де Молины, Мольера, Глюка, Моцарта, Д. Байрона, Пушкина, Мериме, Мюссе, А. Блока, А.К. Толстого, М. Цветаевой и многих других), народных преданий, легенд, романсов (известны в т.ч. испанские народные песни о юноше, схватившем каменную статую за бороду и пригласившем её на ужин. Ему с трудом, но все же удается спастись) – исторический персонаж, упоминание о котором встречается в хрониках и списках рыцарей ордена Подвязки (дон Жуан Тенорио, придворный кастильского короля Педро Жестокого XIV в.).

Впервые образ Дона Жуана (в различных транскрипциях имени – Дон Хуан, Дон Гуан) вывел на европейскую сцену Тирсо де Молина (Габриель Тельес, годы жизни 1579–1648) в пьесе «Севильский озорник, или Каменный гость» (напечатанной в 1630 году во второй части сборника «Двенадцать новых комедий Лопе де Вега Карлио и других авторов»).

Дон Хуан Тенорио (герой «Севильского озорника, или Каменного гостя») – циничный, своевольный искusstитель (способный, однако, и на благородные поступки: спасает тонущего Каталинона). Он дерзок, неучтив, жесток в своей игре в любовь.

Дон Жуан (Мольера). Смел, исполнен отваги – готов прийти на помощь (вспомним, как он бросается на защиту дон Карлоса и фактически спасает ему жизнь). Но он тоже циничен, безнравственен, а перед самой кончиной, примиряя на себя личину лицемера, «беспределен» в своей дерзости перед Высшим судьей (чем и довершает свое моральное падение). Вся его жизнь – вызов небу. Он живет в грехе, богохульствуя, совращая, играя чувствами людей, презирая отца, попирая нравственные законы.

Образ Дон Жуана, созданный Гофманом, (новелла «Дон-Жуан»), предельно поэтизирован, возведен в ранг тоскующего романтика, ищущего абсолютное совершенство в женской красоте, но застигнутого врасплох дьяволом. Писатель-романтик, осмысляя причины моральной гибели вечного любовника, писал: «Да, любовь – та могучая, таинственная сила, что потрясает и преобразует глубочайшие основы бытия; что же за диво, если Дон-Жуан в любви искал утоления той страстной тоски, которая теснила ему грудь, а дьявол именно тут и накинул ему петлю на шею?»<sup>19</sup>

История Дон Жуана, рассказанная Байроном, полна романтических интонаций, героических событий, любовных тем. Герой Байрона чист душой, но часто становится «жертвой обстоятельств».

<sup>19</sup> Гофман Э.-Г.-А. Новеллы. – М., 1983. – С.19 – 20.

Дон Гуан Пушкина неоднозначен, многопланов. О нем мы очень мало знаем. О его прошлой жизни, о его «заслугах» читатель узнает только со слов Леопорелло и самого «озорника»: всего лишь какие-то отрывочные воспоминания. Но автором нам дано увидеть самое важное, что было в жизни героя, самое трагическое и пугающее – его смерть, смерть как Возмездие. Потому основной линией понимания вопросов морально-психологического развития сюжета, осмысления характера персонажа может служить именно встреча Дона Гуана и Доны Анны, дерзкое приглашение на ужин статуи и последовавшее за ним падение («Проваливаются») – трагическая развязка всей греховной жизни героя.

Обратим внимание на парадигматическую инверсию названий произведений:

Тирсо де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость» (1625).

Мольер «Дон Жуан, или Каменный гость» (1665).

Моцарт (опера на либретто 1787, либретто Лоренца да Понте) «Дон Жуан».

Дж. Байрон «Дон Жуан» (неоконченная поэма 1819).

А.С. Пушкин «Каменный гость» (1830).

Очевидным представляется знаковое изменение идейно-сюжетных линий, смещение логико-семантических и нравственно-психологических акцентов. Двухчастная номинативная структура, определенная *равно*-значимым семантико-грамматическими сегментами, объединенными разделительным союзом «или» (оформляющим отношения грамматической равнозначности), нивелирована до трагической констатации «Каменный гость» (распространенное номинативное предложение – номинатив с присловным второстепенным членом): Пушкин в названии не упоминает ни имени героя, ни характеризующих его нравственных показателей (например, «озорник», что присутствовало в трагикомедии Молины).

Особого внимания заслуживает вопрос трансформации жанра в пределах одного рода литературы<sup>20</sup>: от барочной трагикомедии, вариативно преломленной в сюжете площадной комедии (созданной по законам и для площадной сцены) до высокой трагедии (отнюдь не умаляя художественные «заслуги» предшественников Пушкина).

В пьесе Тирсо де Молины действие происходит в Неаполитанском королевстве, затем в Испании: в Севилье и ее окрестностях (события отнесены к первой половине XIV века), в комедии Мольера на Сицилии, в либретто да Понте в Испании, пространственные характеристики «Каменного гостя» Пушкина определены границами Мадрида.

Пушкин в качестве эпиграфа своего произведения выбрал реплику из оперы Моцарта «Дон Жуан», наиболее значимую, для понимания природы героя. Пушкин максимально усиливает трагизм ситуации – его Дон Гуан пытается соблазнить (и вполне успешно) вдову *убитого им* командора.

В первой редакции этого сюжета главный герой пытается развлечься с доньей Анной де Ульоа – дочерью командора дона Гонсало, которого убивает в

<sup>20</sup> В данном случае мы рассматриваем идейную трансформацию именно в драматических жанрах, не беря во внимание произведения других родов литературы

его же доме, ночью, когда проникает, чтобы назвавшись именем друга маркиза де ла Моты, обесчестить его же возлюбленную. Спасаясь от преследования властей, он укрывается в севильском храме, в том месте, где похоронен командор. В комедии Мольера и опере Моцарта героини по имени Анна вообще нет.

В пьесе де Молины Дон Хуан свой последний ужин проводит в гробнице Командора, у Мольера «сцена (где находит свою смерть герой) *представляет открытую местность*», в либретто да Понте – финальным пространственным знаком пребывания Дон Жуана на земле является его собственный замок.

Пушкин же обрекает своего героя на смерть в доме командора Дона Альвары. И ответственность за происшедшее он возлагает не только на Дон Гуана: Дона Анна тоже виновна, но не столько в том, что пригласила в дом убийцу своего мужа, сколько в том, что узнав правду, не прогнала его, а подарила надежду на новую встречу. Ее нельзя назвать в прямом смысле слова жертвой: она внутренне сама была готова поддаться искушению (и потому об Анне не скажешь: «дева Света!», как в стихотворении 1912 года «Шаги Командора» называет ее А. Блок).

Статуя Командора и Дон Гуан проваливаются. Судьба главного героя предreshена. Но Пушкин ничего не говорит о том, что станет с вдовой, принявшей в своих покаях человека, погубившего ее супруга. По-видимому, она обречена на вечное духовное «скитание», на неприкаянность души (как Сальери, Вальсинагам). Пушкин (как и во всех «Маленьких трагедиях») немногословен. И в этом немногословии гармония его авторского сознания, нравственного понимания жизни и величие поэтического выражения мысли, многозначного и многозначашего молчания.

Предельная детализированность в пьесах семнадцатого века нивелирована в трагедии Пушкина до событийной «не-названности», до знакового «молчания». Автор о многом не говорит. В жизни его героя может быть и были события, упомянутые в произведениях де Молины, Мольера (крушение кораблей, деревенские свадьбы, соблазненные невесты и многие другие «подвиги» героя-любовника), но мы узнаем лишь о том немногом, о чем, по мнению Пушкина, должны узнать. Но это немногое и есть смысл, точка отсчета в понимании сущности всей греховной жизни Дона Гуана.

В «Каменном госте» нет «лишних» сюжетных линий (как нет назидательного многословия в названии), «незначительных» эпизодов, нет нарочитой воспитательно-высмеивающей заданности фактов биографии героев. Все максимально «мало» по форме и объемно, весомо по содержанию.

Художественно, философски, этически и психологически переосмысляя известную легенду о ветреном, легкомысленном грешнике (изложенную авторами семнадцатого века как комедийную историю), Пушкин помещает ее в пространственно-эстетические границы трагедии (трагедии духа, морали, любви, легкомысленной игры с жизнью, непонимания и «не-ощущения», «не-чувствования» Бога и ответственности перед ним), обозначает точки духовного надлома Дона Гуана, максимизирует вину «проказника», возводит ее в степень нравственного преступления, заслуживающего Высшего суда.

Событийную же природу «Пира во время чумы» Пушкин означает как переводную, отсылая читателя к первоисточнику – драме Вильсона «Город чумы».

Джон Вильсон – малоизвестный русскому читателю девятнадцатого века английский писатель (В.Г. Белинский в свое время даже предположил, что Вильсон – вымышленное имя<sup>21</sup>). Его творчество, во многом определенное влиянием Кольриджа и Вордсворта, не стало ярким событием в истории английской литературы, хотя порой и вызывало живой интерес. В частности, изданный в 1816 году сборник «Город чумы и другие стихотворения» (Эдинбург) получил широкий резонанс.

Сама идея – в рамках художественного пространства изобразить этическую панораму чумного города – не была оригинальной, впервые явленной читателю произведением Вильсона. Так или иначе она находила свое отражение в творчестве Боккаччо, Уитера, Дефо и других его литературных предшественников и современников.

Среди наиболее ярких, интересных в художественном смысле произведений, рассказывающих о моральных последствиях чумных эпидемий, следует назвать сборник новелл «Декамерон» (созданного Джованни Боккаччо между 1349 и 1353 годами). Повествование здесь построено по принципу обрамляющих конструкций, впервые использованных в собраниях восточных сказок, занимательных и фантастических историй (например, «Тысяча и одна ночь»).

В 1830 году Пушкин знакомится с драмой Вильсона по сборнику, изданному в Париже в 1829 году<sup>22</sup>. Здесь же были напечатаны и произведения Мильмана, Боулса и Барри Корнуола<sup>23</sup>. Однако наибольший интерес у Пушкина вызвал именно «Город чумы». Почему?

<sup>21</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч. – М., 1955. – Т. 7. – С. 556.

<sup>22</sup> В то же время М.П. Алексеев, размышляя о художественных достоинствах и недостатках «Города чумы», обобщая все замечания английской критики 19 века о нем, высказывает предположение о том, что автор «Пира во время чумы» мог остановить свой взгляд в том числе и на рассуждения Вольфа о творчестве Вильсона: «Позднейшим обобщением [...] современных Вильсону наблюдений является отзыв о «Городе чумы» немецкого ученого Вольфа в его «Чтениях о новейшей изящной словесности». Любопытно, что русский перевод этой книги находился в библиотеке Пушкина, внимание поэта могло привлечь то место, где Вольф, упомянув о ранних произведениях Вильсона, говорит, что «более достойно внимание его драматическое творение «The City of the Plague», в котором, взявши за основание незначительное историческое событие, он представляет жизнь и суету, или, правильнее, жизнь и смерть, язвою зараженного города» (см.: Алексеев М.П. Английская литература: очерки и исследования. – Л., 1991. – С. 349).

<sup>23</sup> В литературоведении существовало два противоположных мнения о «самостоятельности», принадлежности гению Пушкина самой формы «Маленьких трагедий» Д.П. Якубович считал, что особую форму («маленькую») Пушкин заимствовал именно у Корнуола, с «Драматическими опытами» которого имел возможность познакомиться в указанном нами сборнике. Однако С.М. Бонди справедливо опровергает эту точку зрения, доказывая ее фактическую и хронологическую «несостоятельность»: замысел «Маленьких трагедий» относится к 1826 году, а сборник «Город чумы и другие стихотворения» был напечатан в 1829 (см.: Бонди С.М. Мир Пушкина. – М., 1999. – С. 409).

Многие пушкинисты предполагают, что мотивационным «толчком» к заинтересованности русского художника к драме английского драматурга стала холера, расставившая свои сети по всей России. Обостренный художественный «слух» Пушкина не мог не уловить в довольно просторном, нестройном произведении Вильсона сходные с окружающей поэта действительностью и его душевным состоянием интонации, звуки, не мог не заметить знакомые краски.

Как известно, Пушкин перевел четвертую сцену первого акта драмы Вильсона «Город чумы»<sup>24</sup> (в сравнении с объемной драматической поэмой Вильсона «Пир во время Чумы», действительно, «маленькая трагедия»). Он художественно переосмыслил лишь один отрывок из достаточно объемного произведения, выразив в малом (в «малой форме») всеобщее, всезначимое, всеобъемлющее.

Многие исследователи также особое внимание уделяли сопоставлению двух центрообразующих художественных сегментов пьес Пушкина и Вильсона – песен Мери Грей (Вильсона) и Мери (Пушкина)<sup>25</sup> (песни героинь в основе свое вполне сопоставимы, коррелятивны, хотя и различны по своему художественному оформлению), песни Вальсингама (Вильсона) и гимна Председателя (Пушкина).

Тексты песни о чуме Вильсона и гимна чуме Пушкина в интонационной означенности могут быть сопоставимы, но в лексико-семантической выразительности далеки друг от друга.

Следует отметить и еще некоторые отличительные черты трагедий «Пир во время чумы» и «Чумный город»: Пушкин снимает конфликт между Председателем и Молодым человеком в конце произведения, опускает несколько незначительных для него деталей (к примеру, убирает почти все образы из реплик персонажей, уменьшает количество стихов в репликах и т.д.), изменяет некоторые ремарки, вводит в текст последнюю, самую важную ремарку (у Вильсона ее вообще нет), Привнося «себя» в текст английского драматурга, Пушкин практически не изменяя общую схему его пьесы, все же изменяет смысловой фон трагедии, смещает акценты, увеличивает масштаб карты этической события. Теперь здесь (в «переводном» тексте) все обострено, «увеличено» до максимума, обнажено до абсолютной наготы греха.

Пушкин, выбрав из всей драмы Вильсона для своего «опыта драматических изучений» только один небольшой композиционный элемент, создал вполне самостоятельное произведение. В его трагедии 4-я сцена 1 акта «Чумного города» стала значимой, единственно необходимой, стала ни больше ни меньше «Пиром во время чумы».

Количественно и качественно изменив композицию, ход развития драматического сюжета, Пушкин максимально усилил, утяжелил этический «звук», предельно обнажил философско-психологический подтекст пира во время чумы (пир как факт нравственного падения человека).

<sup>24</sup> См., например, работы П.В. Анненкова, Н.В. Фридмана, М.П. Алексеева, Н.В. Яковлева.

<sup>25</sup> Пушкин А.С. Переводы и подражания. Комментированное издание с текстами на языке оригинала / Сост. К.Н. Атарова и Г.А. Лескисс. – М., 1999. – С. 236.

Глубокое осмысление драматических произведений Пушкина, проникновение в подтекстовые нравственно-эстетические пласты, понимание полизначимых духовных аспектов авторского видения возможны лишь в случае «детального» сопоставительного анализа. Образная структура пьес Пушкина многоплановая и многоуровневая, потому и исследовательские акценты не должны определяться односторонностью взглядов.

**Третья глава «Маленькие трагедии». В контексте понимания нравственно-художественной концепции А.С. Пушкина** состоит из четырех разделов:

1. «Скупой рыцарь». Художественно-этическая система.
2. «Моцарт и Сальери». Духовно-эстетическая позиция автора.
3. «Каменный гость». Сопоставительное прочтение трагедии и текстов Священного писания. Уровни нравственной корреляции.
4. Нравственно-философская концепция А.С. Пушкина в трагедии «Пир во время чумы».

Важным элементом в понимании уровней этических значений «Маленьких трагедий» является факт их прямой контекстуальной и идейно-содержательной связи с книгами Библии. Осмысление концептуальной значимости для Пушкина библейских мотивов, их знаковой определенности и сюжетной явленности позволяет максимально детализировать и углубить аспекты исследовательского прочтения, существенно расширить аналитические границы произведений цикла.

Этические пред-события «Маленьких трагедий», имеющие библейскую историю и свою духовную биографию, удивительно тонко, психологически точно и нравственно высоко осмыслены Пушкиным с художественно-философской точки зрения в четырех «опытах драматических изучений».

К вопросу об источниках эстетических ощущений и нравственных смыслов творчества Пушкина обращались многие исследователи, видевшие начала духовности его литературного наследия в библейских текстах и религиозности мироощущения.

С. Булгаков, размышляя о Пушкине, как о художнике, глубоко чувствующем Бога, писал: «Очевидно, не на путях исторического, бытового и даже мистического православия пролегла основная магистраль его жизни, судьбы его. Ему был свойствен свой личный путь и особый удел, – предстояние перед Богом в служении поэта»<sup>26</sup>.

Достаточно спорную точку зрения высказал Г. Лескисс: «Существо безрелигиозности или даже антирелигиозности Пушкина состояло не в отрицании постулатов бытия Божия и бессмертия души, а в разности ценностных систем, предлагаемой христианством и исповедуемой Пушкиным [...] новое отношение Пушкина к религии существенно рассмотреть не только и не столько в непосредственных высказываниях [...], сколько в его нравственно-философском осмыслении жизни, как оно отразилось в позднем творчестве»<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Булгаков С.Н. Жребий Пушкина // Пушкин в русской философской критике. – М., 1990. – С. 279.

<sup>27</sup> Лескисс Г. Пушкинский путь в русской литературе. – М., 1993. – С. 283.

Мы считаем, что в гармонически цельном творческом сознании Пушкина все же не было разорванности между пониманием Высшей истины (в христианском контексте) и собственным ощущением правды бытия. Пушкин, по своему мироощущению, не Сальери, утверждавший, что: «Все говорят: нет правды на земле // Но правды нет – и выше. Для меня // Так это ясно, как простая гамма» [IV, 279]. Он даже в преступлении человека видел знак воли Бога о прощении, который, изгнав Каина, осудив его на «неприкаянность», все же сохранил ему жизнь, что и стало по сути приговором (тот же мотив звучит и в «Моцарте и Сальери»). Однако необходимо согласиться с Г. Лесскисом в том, что Пушкин действительно в период своей зрелой творческой жизни переосмыслил вопросы отношения к священным текстам<sup>28</sup>

Наиболее интересной и текстуально детализированной в плане осмысления глубинных основ произведений Пушкина и их связи с Библией, нам видится, концепция И.Ю. Юрьевой, изложенная в статье «Библию, Библию!» (Священное Писание в творчестве Пушкина). Производя сопоставительный анализ произведений Пушкина и текстов Нового и Ветхого Заветов, молитв, она писала: «[...] Библия не только является непосредственным источником отдельных произведений Пушкина, но становится ключом к мировосприятию поэта, накладывая отпечаток на философские и лирические его размышления. Образы Книги Иовы, Книги Екклесиаста и особенно Апокалипсиса в определенное время формировали устойчивые мотивы творчества Пушкина»<sup>29</sup>.

Размышляя о внутренней связи «драматических опытов» Пушкина и текстов библейской истории, необходимо сосредоточиться на их аллюзийной корреляции с Книгой Екклесиаста, Книгой Иова, Притчами, Евангелиями.

И.Ю. Юрьевой были предложены к рассмотрению текстовые параллели многих созданий Пушкина и библейских книг, в том числе и «Скупого рыцаря» и книги Екклесиаста (однако исследователь не точно указывает главы – Еккл. 6: 9–16 – цитируемого эпизода: «Кто любит серебро... А он во все дни ел впопыхах, в большом раздражении, в огорчении и досаде»; исходные данные должны быть следующими Еккл. 5: 9–16). Действительно, несомненным может быть признан факт прямой соотнесенности драмы Пушкина и книги Проповедника. Смысловая близость проблематики очевидна, подтверждена самим произведением.

Обратим внимание на шестую главу указанного текста, где Соломон размышляет о богатстве, которым не может воспользоваться человек, его накопивший: «Есть зло, которое я видел под солнцем, и оно часто бывает между людьми:

Бог дает человеку богатство и имущество и славу, и нет для души его недостатка ни в чем, чего ни пожелал бы он; но не дает ему Бог пользоваться

<sup>28</sup> Детально проработан вопрос соотнесенности «Маленьких трагедий» и библейских текстов О.С. Тесля: Тесля О.С. Библийские аллюзии в художественном целом «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина / Тесля О.С. // Русская филология: язык – литература – культура: Материалы первой международной конференции. – Омск, 2002. – С. 89–90.

<sup>29</sup> Московский пушкинист IV. Ежегодный сборник. – М., 1997. – С. 134



этим, а пользуется этим чужой человек: это — суета и тяжкий недуг» (Еккл. 6: 1–2). Необходимым нам видится проблемно-этическое сопоставление текстов Притчей, Евангелия от Луки и драмы «Скупой рыцарь». Важным вопросом идейной содержательности конфликта является вопрос об отношениях Альбера и Барона — сына и отца.

Необходимым нам видится и проблемно-этическое сопоставление текстов Притчей, Евангелия от Луки и драмы «Скупой рыцарь».

Одной из характеризующих особенностей проблематики трагедии «Моцарт и Сальери» также может быть определена духовно-религиозная (христианская) означенность творческого сознания ее автора.

Размышляя о своей жизни, пытаясь объективно оценить ее, Сальери оперирует антитезами. Внутренняя противоречивость находит свое выражение и в антиномировании («опротиворечивании») действительности. Схематически вся логико-структурная организация монолога объясняется антитезой — Сальери-Моцарт. Причем в названии первым заявлен Моцарт. Он является тем светлым началом, через соотнесение с которым осмысливается бытие. Моцарт и Сальери, Солнце и Луна, Христос и Церковь. «В Священном Писании Церковь Божия на земле сравнивается с луною, так как она заимствует свой блеск и сияние от Солнца правды, Христа»<sup>30</sup>.

Герои «Каменного гостя» грешны, далеки от Бога, их поступки во многом безнравственны (убийства, или мысли о них, прелюбодейство, упоминание имя Господа напрасно, ненависть к врагам своим). Они живут, не задумываясь о последствиях, не понимая аморальности своих действий. Однако, нарушая даже одну заповедь, человек нивелирует уже весь Закон.

Иисус учил: «Итак, кто нарушит одну из заповедей сих малейших и научит так людей, тот малейшим наречется в Царстве Небесном; а кто сотворит и научит, тот великим наречется в Царстве Небесном.

Ибо, говорю вам, если праведность ваша не превзойдет праведности книжников и фарисеев, то вы не войдете в Царство Небесное» (Мтф. 5: 19–20).

В Соборном послании Апостола Иакова (2: 10–11) также читаем: «Кто соблюдает весь закон и согрешит в одном чем-нибудь, тот становится виновным во всем.

Ибо Тот же, Кто сказал: «не прелюбодействуй», сказал и: «не убей»; посему, если ты не прелюбодействуешь, но убьешь, то также преступник закона»

Действительно, как можно убить и быть после этого праведником, как можно искушать, прелюбодействовать и оставаться при этом безнаказанным. Все взаимосвязано: действие и этический ответ на него, преступление и наказание, покаяние и отпущение грехов. В Новом Завете ответственность за прелюбодейство еще серьезнее. Греховен даже вожденный взгляд, греховен и наказуем: «Вы слышали, что сказано древним: «не прелюбодействуй».

А Я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем.

<sup>30</sup> Библейская энциклопедия. — М., 1990. — С. 439.

Если же правый глаз твой соблазняет тебя, вырви его и брось от себя, ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело твое было ввержено в геенну.

И если правая твоя рука соблазняет тебя, отсеки ее и брось от себя, ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело твое было ввержено в геенну» (Матф. 5: 27–30).

«Не произноси имени Господа, Бога твоего, напрасно, ибо Господь не оставит без наказания того, кто произносит имя Его напрасно». Но сколько раз героями брошено: «О боже» (в различных вариациях). Без благоговения, понимания, боязни. Это слово сказано просто так, как междометие, как шаблонное восклицание. Но не более.

Каждый поступок человека, каждое его слово имеют свое нравственное значение, свою соотнесенность с заветами Бога, моральными принципами, открытыми миру Библией. И мы в нашем исследовании не стремились искусственно «привязать» текст трагедии Пушкина «Каменный гость» к текстам Священного Писания, но попытались осмыслить, «рассмотреть» жизнь героев через призму всезначимости, всенаправленности святого Закона, этических категорий, всеобщих правил бытия.

В трагедии «Пир во время чумы» Пушкин также осмысляет проблему ответственности человека перед Богом за каждый свой шаг, каждое слово и даже тайную, может быть, почти неуловимую мысль. Неслучайно мы наблюдаем тонкое, глубоко осмысленное варьирование нравственно-психологическими нюансами: звучащая и воспринимаемая окружающими речь – сокровенные мысли и чувства, смысл которых может быть понятен только в случае детального изучения текста трагедии, но не поверхностного «зрительского» восприятия (ремарки автора, оговорки Председателя, намеки Молодого человека – «разгоняли мрак», «ушел в холодные подземные жилища» – песня Мери, обморок Луизы -- вспомним саркастическое «Ага!»).

Герои сами себя обрекают на духовную смерть, предпочитая «пир разврата» и «бесовские песни» «мольбе святой и тяжким вздыханьям».

В библейском контексте эта тема осмысливается с точки зрения соотнесенности слов человека и его духовной «наполненности», моральной целостности: «От плода уст человека наполняется чрево его; произведением уст своих он насыщается».

Смерть и жизнь – во власти языка, и любящие его вкусят плодов его» (Прит. 18: 20–21).

Идейно-нравственную аллюзию «Пир во время чумы» обнаруживает и с седьмой главой Книги Екклесиаста:

«Доброе имя лучше дорогой масти, и день смерти – дня рождения.

Лучше ходить в дом плача об умершем, нежели ходить в дом пира; ибо таков конец всякого человека, и живой приложит это к своему сердцу.

Сетование лучше смеха; потому что при печали лица сердце делается лучше.

Сердце мудрых в доме плача, а сердце глупых в доме веселия.

Лучше слушать обличения от мудрого, нежели слушать песни глупых» (Еккл. 7: 1–5).

Размышляя об имманентной близости произведения Пушкина и Книги Екклесиаста, И.Ю. Юрьева отмечала: «Дом пира» в трагедии Пушкина – это улица, где пируют герои. «Дом плача» расширен до пределов целого города, пораженного чумой, где люди живут «среди ужаса плачевных похорон». «Песни безумных» – «гимну в честь Чумы» – противостоит у Пушкина «прещение премудра» – увещание Священника»<sup>31</sup>

Однако роль Священника далеко неоднозначна, потому что его нельзя назвать только обличителем или «увещателем». Важно то, что святой отец не просто стыдит пирующих, он взывает к их совести, их душам, в его словах звучит призыв «очнуться», вернуться к Богу, но он не клеймит их окончательно и бесповоротно. К участникам чудовищного пира он относится как к «безумцам», заблудившимся и потерянным, но не так, как относились к Иову и его страданиям праведники, поучающие и ругающие его, не желающие увидеть боль человека, лицемерящие и гордящиеся своей «чистотой» перед Всевышним.

Мотив негодования, нежелания смириться с душевной болью, с потерей близких, так глубоко осмысленный Пушкиным, вполне соотносим с историей библейского героя, однажды, потерявшего все, но вновь нашедшего себя в Боге. Есть некие нравственные и психологические параллели судеб Вальсингама и Иова.

Осмысление вопросов внутренней соотнесенности «Маленьких трагедий» и Священного Писания является одним из важнейших аспектов изучения уровней показателей этического и философского подтекста произведений. Без сопоставительного анализа, смыслового нравственно-психологического сопроцетния пьес Пушкина и Библии невозможно определить все возможные идейно-сюжетные линии, истинные, имманентные причины и последствия поступков героев, оценить их моральные качества.

**Четвертая глава «Каменный гость». Идейно-композиционные решения** состоит из двух разделов:

1. *«Каменный гость». К проблеме понимания философско-композиционных аспектов.*

2. *Внутренние текстуально-смысловые параллели трагедии «Каменный гость».*

«Каменный гость» – третье произведение, составляющее целостность пушкинского цикла. Так же, как и в двух предыдущих, имеет конкретноминирующее название. Однако под оксюморонным (нравственно-семантическую природу названия мы осмыслили во введении нашей работы) сочетанием следует видеть указание прежде всего на Дон Гуана. Это именно

<sup>31</sup> Юрьева И.Ю. «Библию, Библию!...» (Священное писание в творчестве Пушкина) // Московский пушкинист IV. Ежегодный сборник. – 1997 – С. 130

его Пушкин называет «каменным гостем» (нельзя забывать и о том, что данное «определение» относится и к статуе командора). Почему же столь разноточны векторы семантической явленности номинирующего начала?

Ответ, очевидно, определяются следующими моментами. Во-первых, духовно-философская означенность семантического поля «каменный гость» – холодность, амбивалентность, монументальность – эстетический знак / случайность, мимолетность, легкомысленность – духовный знак (Дон Гуан). Греховная отягощенность, материальность, реальность овеществления гордости, пагубность порока, падение в безверие – «каменный» – (статуя командора). Возмездие, кара, ужас небытия, наказание бунта и неверия – падение («каменный гость»). Во-вторых, уравнивая полярность линий разрешения конфликта.

Важным, как нам видится, является факт пространственной означенности нравственного конфликта (формальная выраженность): финальный аккорд личной трагедии Дон Гуана – встреча с Доной Анной и приглашение статуи командора происходят в стенах монастыря (Дон Гуан в Антоньевом монастыре встречает Дону Анну, там, где когда-то встречался с погибшей Инезой, и о которой так неожиданно он вдруг вспоминает, здесь же похоронен командор, в этом же месте Гуан добивается от Анны приглашения посетить ее дом и зовет с собой статую)

Однако ситуационно конфликт завершается падением Дон Гуана и статуи («проваливаются») в доме убитого им человека.

Почему проваливаются и статуя, и Дон Гуан? Почему именно два участника этой нравственной коллизии оказываются в одном морально-семантическом пространстве? С одной стороны, сам Гуан дерзко и надменно приглашает статую командора, заигрывая с дьяволом и забывая Бога, с другой – командор приходит как посланник. Но чей посланник: света или тьмы? Он приходит не для того, чтобы спасти героя, но для того, чтобы увлечь его за собой в ад. У Дон Гуана еще был шанс выжить: он мог просто не подать руку и не почувствовать тяжелое «пожатие каменной десницы». Но «вечный проказник» не был бы собой, если бы отказался от своей затеи. Однако вспомним, что последним его желанием все же было освободиться, вырваться («пусти –пусти мне руку...»), но, увы, слишком поздно.

Пагубное противоречие, зародившееся в душе героя, дерзнувшего бросить вызов Богу, обретает конечные черты уже в самом начале произведения, уже тогда, когда решает познакомиться с Доной Анной, зная, что является виновником смерти ее мужа, не понимая (но даже заигрывая с дьяволом, дразня его) греховности своего поступка, мысли, желания.

Все «кончено» уже в тот момент, когда автор определяет линии жизни героя в названии произведения «Каменный гость».

Необходимо заметить, что Пушкин почти никогда не оставляет наедине с самим собой и Дон Гуана. В ситуативно-речевом выражении он всегда определен диалогом. И только однажды именно перед памятником командора он остается один. В этот момент он, глядя на изваяние убитого им человека, размышляет о нечаянности его очередного убийства, о возможном развитии отношений

с Доной Анной и о самом Доне Альваре. Удивительно, с какой легкостью герой говорит о преступлении (бессмысленном и ужасном одновременно), и как «просто» он произносит: «нечаянно убив».

Пушкин в этом произведении достаточно остро ставит вопрос о моральной ответственности человека перед Богом, перед окружающими людьми и перед самим собой. Попадая в ситуацию нравственного выбора, не каждый способен увидеть правильный, истинный путь. Очень часто эгоистические стремления и желания оказываются сильнее этической правды.

Дон Гуан, всю свою жизнь игравший в опасные игры с Судьбой, оказался у черты, переступив которую назад, к Богу уже не возвращаются. У него был шанс предотвратить столь страшный финал («проваливаются»), но он не смог, не захотел им воспользоваться.

**Пятая глава «Нравственно-эстетическая организация трагедии «Пир во время чумы»** состоит из двух разделов:

1. *«Пир во время чумы». композиционно-знаковые уровни драматической системы А.С. Пушкина.*

2. *«Председатель-священник». Диалог героев в контексте понимания вопросов идейно-философской соотнесенности.*

«Пир во время чумы» – последнее, завершающее произведение цикла «Маленькие трагедии». Именно в нем мы обнаруживаем средоточие всех уровней значений содержательной структуры, синтез знаковости нравственной и философской систем, предельность духовного надлома и этической разомкнутости бытия. Онтологический трагизм звучания произведения явлен уже в названии, где противопоставлены два состояния, два значения бытия – Жизнь и Смерть. Имманентно заданные, они определяют действительность человека, «поверяют» собою его нравственную состоятельность и причинность внутреннего мира.

Известный историко-литературный факт, обнаруживающий «переводную природу» трагедии<sup>32</sup>, лишь подтверждает гениальность и величие авторской

<sup>32</sup> Размышляя об идее и возможном источнике трагедии, В.Г. Белинский писал: «Пир во время чумы», отрывок из трагедии Вильсона [...] принадлежит к загадочным произведениям Пушкина [...] если пьеса Вильсона так же хороша, как переведенный Пушкиным отрывок, то нельзя не согласиться, что этот Вильсон написал великое произведение. Может быть и так, что Пушкин только воспользовался идеею, воспроизводя ее по-своему, и у него вышла удивительная поэма, не отрывок, а целое, оконченное произведение. Основная мысль – оргия во время чумы, оргия отчаяния, тем более ужасная, чем более веселая. Мысль поистине трагическая!»: Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. – М., 1985. – С. 479. Осмысливая формальную содержательность «перерожденного» Пушкиным текста трагедии Дж. Вильсона «Чумный город». Г. Лесскис отмечал: «В основу трагедии Пушкина была положена [...] пьеса Дж. Вильсона. Переменной заглавия («пир» вместо «города») Пушкин еще более подчеркнул экстремальную ситуацию трагедии, входящей в круг его замыслов, объединенных антизой наслаждения и смерти [...] В данном случае антитеза была задана самим сюжетом Вильсоновой пьесы, но Пушкин усилил антитезу, выделив из большого произведения [...]»

мысли, способной создать цельное, философски и эстетически оформленное, композиционно завершенное произведение (именно «маленькую» трагедию с точки зрения формы) из фрагмента объемной пьесы. При этом Пушкин «переписал» самую суть происходящего события, переосмыслил имманентные исходы этического кризиса. Он сфокусировал свое внимание на трагизме преступного, богоотступнического празднования Жизни в лоне Смерти, предательстве духовных идеалов, нивелирования памяти об усопших.

Однако нельзя не вспомнить и о факте личной биографии Пушкина (с 1829 года распространилась по России холера). В записке «О холере» 1831 году он вспоминает свой разговор 1826 года с А.Н. Вульфом, в котором вскользь была упомянута и холера. Также Пушкин размышлял о том, как безрассудно, по мнению его друзей, он отнесся к эпидемии и опрометчиво рисковал своей жизнью.

Заметим, что Пушкин, действительно, достаточно ветрено, даже с некоторым равнодушием (до того момента, пока это событие не затронуло его) отнесся к холере, посчитал «малодушным» свое возвращение, однако он ни разу не богохульствовал, не смеялся, да и к встрече («поединок») с чумой он относился с «досадой», но не с кошунственным беснованием, как «несколько пирующих мужчин и женщин», и бурей восторга от «неизъяснимых наслаждений» («Есть упоение в бою»).

Герои «Пира во время чумы», легкомысленно спрятавшись от Чумы на улице за закрытым столом, более беспокоились о своем внутреннем «спокойствии», безмятежности, веселье, нежели о сохранении своей жизни, не обращаясь к Богу, не молясь и не боясь встревожить «тишину гробов».

Своих героев Пушкин поместил в максимальные, «предельные» условия, в которых очевидными, показательными становятся все их нравственные качества, духовные потенции, определяется динамика морально-психологических изменений. И они не выдерживают испытаний.

Смещение смысловых сегментов духовности в сторону греховной экзистенции («существования») приводит к краху бытийного начала, падению субстанциональных значений Бога, Жизни и Веры. Метатеза понятия, стирание нравственных границ, материализованная реальность зла – итог этикорелигиозной регрессии человека. Однако автор никогда не ставит точку в разрешении конфликта, в его произведениях мы обнаруживаем некое семантическое многообразие, предполагающее полисемическую направленность движения внутренней борьбы героев, отнюдь не оканчивающейся с последним пунктуационным знаком.

Осмысление нравственно-философского аспекта «Маленьких трагедий» позволяет говорить, как нам думается, о неограниченности содержания компо-

---

одну-единственную сцену (4-ю сцену 1-го акта) - уличного пиришества молодых людей в обществе падших женщин посреди зачумленного города, – да и в ней Пушкин значительно сократил текст подлинника и ввел мотивы, отсутствующие у Вильсона, и тем самым усилил трагическую напряженность»: Лесский Г. Пушкинский путь в русской литературе. – М., 1993. – С. 347.

зиционными элементами: финал произведения – это еще не финал личной трагедии героев. Финалы каждой из четырех пьес вынесены за пределы композиционной формальности, внутренний конфликт однопланово не разрешается смертью одних героев и (или) духовным падением других. В первых трех произведениях цикла гибнут герои (физически гибнут те, кто «качеством» своей жизни предопределил и атрибутивный характер смерти – Барон, Дон Гуан; или те, кого приговорили, казнили – Моцарт), во временном пространстве («Пира во время чумы») читатель не становится свидетелем смерти действующих лиц, он лишь узнает о тех, чей уход был одним из поводов «укрыться» от чумы за столом пира и веселья, главному же герою жизнь сохранена, но он «остается, погруженным в глубокую задумчивость»: Вальсингам не идет вслед за священником, не возрождается к новому мироосмыслению, но возносит хвалу чуме, пытаясь утопить свой страх, ужас перед катастрофой «умирания» тела, и не находит в себе силы отворотить апокалипсис духа (остались жить, вернее, существовать и Альбер, Сальери, Дона Анна, но они духовно «растлены» и нравственно потеряны – их ожидает каинова судьба; они так же, как и Председатель, обречены, правда, каждый со своим знаковым восприятием мира, на не-бытие и не-духовность земного предела).

Одной из художественных примет драматического стиля Пушкина следует назвать синтаксическую множественность значений онтологических показателей формы (композиционные решения: ремарки – в драматической системе Пушкина особое место занимают ремарки, анализ которых позволяет значительно расширить границы читательского восприятия, ремарочная атрибутика имеет глубокий нравственно-философский подтекст – имена героев, антитезы и пр.) и пунктуационную выраженность полярности семантических полей. В этом смысле особое внимание необходимо обратить на последние (финальные) предложения драматических текстов, осмыслить структурные знаки их нравственно-философской проблематики.

«Скупой рыцарь» и «Моцарт и Сальери» завершаются репликами героев, определяющими меру вины и степень наказания за свершившееся злодеяние. Пунктуационно нравственная катастрофа означена восклицательным («Скупой рыцарь»: по эмоциональной окраске – восклицательное предложение) и вопросительным («Моцарт и Сальери»: по цели высказывания – вопросительное предложение) знаками. Болезненная напряженность духовной коллизии максимально обнажена и обострена. Автор оставляет своих героев и читателей, стирая границы между ними. наедине с самими собою, открывая при этом замки от «подвалов» души и духа каждого из участников этического события (между читателем и внутренне конфликтной ситуацией произведения нет «посредника», Пушкин дистанцируется от ремарочных пояснений и уточнений – все предельно усилено формальным, но не содержательным, отсутствием автора).

Трагедии «Каменный гость» и «Пир во время чумы» завершают философско-психологические ремарки действия-состояния («проваливаются» – «уходит» – «продолжается» – «остается, погруженный в глубокую задумчивость»). Последняя ремарочная характеристика бытийной реальности «Каменного гос-

тя» вмещается» в одно слово (синтаксически в одно простое предложение / простое глагольное сказуемое) – «проваливаются» с семантикой конца «я гибну – кончено».

Количественный показатель формы финальной ремарки «Пира во время чумы» значительно объемнее: три простых предложения, имеющих различную синтаксическую природу и определяющих уровневую и предметно-личностную разность происходящего. «Уходит» – священник оставляет Вальсингама и «несколько пирующих мужчин и женщин» в круге бесовского упоения «жизнью». «Пир продолжается» – неизменность интонационной, нравственной, философской и религиозно-психологической окраски греховного действия: настоящее время глагола свидетельствует о пространственно-временной непрерывности веселья, ничто не смогло отвлечь и увлечь участников пира, всех, кроме Председателя. «Председатель остается, погруженным в глубокую задумчивость» – авторское «определение» глубины и трагичности переживаний героя, «пояснение», отягощенное уточняющим значением – значением «нравственное падение», с одной стороны, с другой – значением «философское осмысление происходящего и понимание собственной греховности, невозможности разорвать порочный круг самоуничтожения и душевно-физического страха перед Смертью».

Вальсингам все же остается среди пирующих и остается именно Председателем (председателем «безбожного пира»). Пушкину и понадобилась столь объемная атрибутивно-характеризующая ремарка, чтобы выразить всю суммарную неоднозначность чувств и мыслей героя, чтобы обнажить острую антинормичность миропонимания человека, прячущегося за маской «вольномыслия», ребяческой смелости и одновременно губящего свое нравственное «Я».

Осмывая художественно-философскую целостность трагедии «Пир во время чумы», необходимо обратить внимание на количественную «малость» знаков внешне зримого авторского присутствия и минимальность композиционной пунктирности действия (всего одна сцена). В.Г. Белинского, упоминая о гениальной «малости» формы трагедии и ее всеохватном содержании, писал: «И как много выразил Пушкин в этой маленькой поэме, как резко обрисованы в ней характеры, сколько драматического движения и жизни»<sup>33</sup>. Ремарки здесь так же, как и в первых трех пьесах, имеют не только глубокое нравственно-психологическое значение, но и структурно-идейное «назначение»: они «расчленяют» текст на значимые эпизоды и одновременно синтезируют все уровневые (подтекстовые) пласты семантической картины произведения.

Ремарки начала и финала трагедии корреляционны в своей смысловой структуре (причинно-следственная соотнесенность семантики двух ремарочных фрагментов в известном смысле подтверждается и анафорически: улица – уходит – звуковая анафора). Пьесу открывают три назывных предложения, определяющих пространственные границы («улица») и предметные указатели («накрытый стол») действия, а также очерчивающих круг порока, разрушительность и пагубность которого на лексико-грамматическом уровне выражена в

<sup>33</sup> Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. – М., 1985. – С. 480.



максимальной обобщенности относительного местоимения («несколько») и ситуативной конкретизированности действительного причастия («пирующих») и существительных («мужчин и женщин»). Потому так пугающе звучит «Несколько пирующих мужчин и женщин», что эту семантико-синтаксическую конструкцию предваряет антиномированность названия «Пир во время чумы».

Завершают же произведение предложения (в том же количественном эквиваленте), констатирующие фактический крах нравственных качеств человека и его духовную обреченность на существование в пределах внутренней неразрешимости противоречий действительности.

В «Скупом рыцаре», «Моцарте и Сальери», «Каменном госте» мы «читаем» смерть в мыслях, чувствах и поступках героев, в нравственных «завершениях» их жизни. Все, к чему прикасается тень порока, осуждено на гибель. И потому апокалиптический исход «Пира во время чумы» предreshен и предсказан, однако здесь читатель уже слышит слова о спасении и прощении («Спаси тебя Господь! // Прости, мой сын» – «прости, за то, что не смог тебя спасти, вернуть к Богу и праведности, прости и Бог простит и спасет»). «Глубокая задумчивость» Председателя есть не столько знак отвержения божественного, сколько печать внутренней борьбы добра и зла, растерянности и болззенного ощущения своей «печали и позора».

Интересным в понимании нравственно-философской концепции автора мы считаем текстовое сопоставление песни Мери и Гимна Вальсингама. Песнь и Гимн – антиномические в своем онтологическом качестве сегменты. Эта антитеза помогает найти и расшифровать истинные причины глубокой задумчивости председателя.

Мери воспекает («уныло и протяжно») гармонию, некогда разрушенную Смертью («В дни прежние чума такая ж, видно, // Холмы и доли ваши посетила» IV, 322). Вальсингам же славит Смерть, дарующую «неизъяснимы наслаждения». Психологический параллелизм, нравственно-эмоциональная соотнесенность и одновременно противоположность контекстуально очевидны.

Однако между двумя музыкальными историями – песней и гимном – происходят очень важные в философском и нравственном смыслах события: признание (открытое) Мери своего падения («Мой голос слаще был в то время: он был голосом невинности») – появление телеги с мертвыми телами – обморок Луизы – просьба Молодого человека спеть «вакхическую песнь» (просит спеть именно председателя, но никого-то из «многих») – признание Вальсингама в своей вдохновенной «охоте к рифмам».

Гимн Вальсингама – это, на первый взгляд, (особенно в сопоставлении с песней Мери) жизнеутверждающая констатация силы, превосходства пиршеских веселий над злом (Чумой), но это еще и песнь отчаяния, песнь, рожденная страхом и безысходностью, пониманием собственного бессилия, ведь, по большому счету, Вальсингам не говорит об открытой борьбе, о безумной войне, трофеем в которой может быть чья-то жизнь, напротив, он предлагает спрятаться («Запремся» – вот, что важно!).

Важным элементом понимания духовно-эстетической позиции автора является текстовая, этическая и психологическая соотнесенность двух философий бытия, двух смысловых и понятийных субстанций – Божественного и дьявольского.

С одной стороны, пир, развернувшийся среди горя и мольбы, бесспорно есть знак присутствия бесовских сил, констатация факта превосходства тьмы над светом, а участники пира – носители и выразители идеи безнравственного и кощунственного глумления над смертью близких, попирающие все моральные законы, позволяющие себе веселиться в мире, где кругом «мертвая тишина».

С другой – противостоящий бездуховности и греховности человек, призывающий одуматься (пусть даже не раскаяться), вырваться из порочного круга чудовишных игр. Священник – единственный, кто пытается спасти бесноватых.

Необходимо отметить, что священник именно и только Вальсингама зовет за собою, всех же присутствующих он призывает прервать «пир чудовишный» и разойтись («Ступайте по своим домам» [IV, 327]), но ни кому из них не протягивает так настойчиво руку помощи. Возможно, потому, что именно создатель гимна был более всех близок к Богу, так как понимал истинный смысл происходящего и своего пребывания в этом замкнутом пространстве грехопадения. Мери же остается лишь одной из «нескольких пирующих мужчин и женщин», несмотря на то, что так же, как и Вальсингам осознает свое нравственное падение. Вальсингам не бессердечный Председатель, правитель пира, но глубоко чувствующий, страдающий человек, неприкаянный Каин (сопоставим стихотворение «Герой» 1830 года: «Оставь герою сердце! Что же Он будет без него? Тиран...» [II]), иначе бы он не был главным действующим лицом.

Нам видится, есть еще одна причина настойчивости святого отца. Дело в том, что Вальсингам не «один из», но Председатель. Человек, возглавляющий это безумство, спасая, как ему хотелось бы думать, себя, он губит окружающих, губит во имя собственного эгоистического (хотя и вполне естественного) желания спрятаться, «укрыться» от горя потери близких. Но помыслы священника, его аргументы и напоминания о Спасителе разбиваются о трагическое «поздно» (что нравственно-психологически сопоставимо со словом-приговором пьесы «Каменный гость» – «кончено»), звучащее в устах Вальсингама как приговор самому себе.

Председатель оказался на точке трагического выбора, перед чертой между адом и раем, сменяемый мучительными, разрывающими душу на две части – Светлое и Темное, Высокое и Низкое, Покаяние и Гордость – размышлениями, в огне борьбы Божественного и Дьявольского. Наметившийся едва заметный поворот духовного существования в сторону «чистого» бытия, возрождения оказался слишком незначительным, нечетким и потому легко был подавлен тяжелым дыханием Сатаны.

Святой пытался спасти душу Вальсингама. Но все его усилия оказались безуспешными (но не бессмысленными или бесполезными: «Председатель ослепается, погруженный в глубокую задумчивость»!). Он и сам признает свою беспомощность.

Но уходя Священник, все же обращается к Богу с просьбой спасти потерянного человека («Спаси тебя, Господь!»), он просит прощения у Вальсингама за то, что не смог избавить его от бремени быть Председателем, не смог излечить его дух, не смог избавить от боли и страха, возможно, и не смог понять: «Прости, мой сын».

Показательно, что святой старец ни разу напрямую не назвал Вальсингама безбожником, для него он все-таки «мой сын» (что принято в традиционных канонах обращений священнослужителей к верующему, к прихожанину, к обычному человеку).

Однако и всех участников пира он называет «безбожными безумцами», но не просто «безбожниками». Почему «безумцами», возможно потому, что «не ведают, что творят», или как сказал бы о них Председатель: «как тот, кто от земли Был отлучен каким-нибудь виденьем».

Нельзя сказать с высокой степенью вероятности, что Председатель (а для праведника – Вальсингам) и Священник нарочито противопоставлены друг другу: они в определенном смысле антагонисты, но не абсолютные нравственные антиподы, хотя на момент их встречи (в художественном пространстве трагедии) они, действительно, являются выразителями различных жизненно-нравственных идей.

Разность их нынешних этических позиций легко объяснима. Вальсингам просто напуган, растерян, потерян и морально раздавлен горем. Но если бы в прежней жизни он не был верующим человеком, возможно, святой отец не был бы так настойчив именно по отношению к нему. Он знает причины, по которым Вальсингам находится среди пирующих, но не принимает их, потому и борется за его душу (и для старца, и для самого Председателя эта борьба мучительна).

Человек, оказавшийся в столь сложной в нравственном отношении ситуации, может отчаяться, «взбунтоваться», его поведение оправдано самим фактом личной трагедии. Однако, как нам видится, Пушкин не снимает с героя моральной ответственности, не оправдывает его перед Высшим судом. Святой отец покидает «безбожный пир», «уходит» один. Он не смог увести за собой грешника. Нельзя сказать, что Священник признает свое поражение в борьбе с Вальсингамом.

Но он оставил Председателю воспоминания об умерших, о Боге и, возможно, о себе. И, как утверждал, Вл Топор-Рабчинский: «Борис же Годунов, Анджело, Вальсингам для Пушкина не «люди зла», но «люди падения». Особенность таких существ, что им доступно сознание «светового», что для них не закрыта дорога к искуплению, очищению, даже к возрождению. Так, не исключен этот путь для Вальсингама»<sup>34</sup>

Священник не боролся с Председателем, но боролся с его отчаянием, удерживающим героя в кругу «безбожных безумцев». Старец не смог победить боль в сердце Вальсингама, но смог всколыхнуть его душу. Главное, чего доби-

<sup>34</sup> Топор-Рабчинский Вл. Этическое сознание Пушкина // «В Краю чужом». Зарубежная Россия и Пушкин. – М., 1998. – С. 251

вается Священник, это того, что Вальсингам, пусть и Председателем и пусть остается, но все же «погруженным в глубокую задумчивость».

Автор не навязывает ни одну философскую позицию, не поучает словами святого отца и не отрекается от Бога словами Председателя. Он лишь подводит читателя к определенным нравственным границам, только перешагнув которые возможно обрести знание. Но какого качества будет это Знание, зависит только от того, кто и как видит, чувствует Истину, Бога и Высший закон.

**В заключении** подводятся итоги исследования, обобщаются и систематизируются концептуальные методы анализа драматических произведений Пушкина.

Драматургия Пушкина стала поворотным этапом в развитии русской драматической системы, вобрав в себя опыт литературных предшественников и современников.

Пушкин разрабатывает новые для отечественной трагедийной литературы композиционно-эстетические принципы, переосмысляет жанровые «условности», использует монологи-диалоги как приемы глубокого, истинного нравственно-психологического самораскрытия героя, «философизует» ремарки, наполняет их этическим смыслом, «оживляет» героев, сознательно уходя от классицистической схематичности и традиционной жанровой полярности характеров, придает особую философскую значимость ситуативно-этическому определению имени героев (Царь-Борис, Вальсингам-Председатель, Дочь-Она-Любовница-Русалка и др.), максимально расширяет структурно-семантическое значение пунктуации.

Его трагедии были ориентированы в первую очередь на читателя, на текстовое восприятие, но не на сценическое воплощение. О чем свидетельствуют, к примеру, многоуровневые в своем значении ремарки и пунктуационные знаки.

Осмысление проблем нравственно-философского содержания и идейно-тематической семантики драматического цикла Пушкина было предпринято нами в контексте концептуально определенного сопоставительного прочтения всех пьес цикла, трагедии «Борис Годунов», «Русалки», трагедии в прозе «Сцены из рыцарских времен» и лирики Пушкина, текстов Священного писания, комедий Тирсо де Молины, Мольера, либретто Лоренце да Понте, а также произведений, созданных в одном культурно-временном пространстве: повестей О. де Бальзака «Гобсек» и Н.В. Гоголя «Портрет», трагедии Вильсона «Чумный город», новеллы Гофмана «Дон-Жуан», поэмы Байрона «Дон Жуан».

Именно сопоставительное осмысление и определение знаков и уровней духовно-текстового и идейно-содержательного соотношения позволило нам максимально расширить границы понятийного поля «Маленьких трагедий».

Пушкин переосмыслил вечные темы, ставил новые вопросы, преображал силой своего таланта традиции и формы, идейно и композиционно трансформируя их. Он «перенимал» опыт мировой литературы как художник-мыслитель, способный не слепо идти за классиками, но вбирая, впитывая лучшее, создавать свое, «интимно» пушкинское, собственное, отличное от других (даже в «пере-

водных» произведениях или произведениях, тематически отсылающих к классическим первоисточникам и народным мотивам).

Таким образом, «Борис Годунов», цикл «Маленькие трагедии», «Русалка» – это новая русская драматургия, новый взгляд на художественное творчество, иное понимание искусства. Пушкин переосмыслил вечные темы, ставил новые вопросы, преображал силой своего таланта традиции и формы, идейно и композиционно трансформируя их.

*Основные положения и результаты исследования отражены в следующих работах:*

*Монография:*

1. Александрова Е.Г. Идейно-композиционные решения цикла «Маленькие трагедии» в аспекте нравственно-философской позиции А.С. Пушкина [Текст] / Е.Г. Александрова. – Омск : Изд-во НОУ ВПО «Омская гуманитарная академия», 2011. – 180 с. (7,71 п.л.)

*Публикации в центральных изданиях, рекомендованных ВАК России:*

2. Александрова Е.Г. Духовно-эстетическая организация трагедии А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери» [Электронный ресурс] / Е.Г. Александрова // Научный журнал КубГАУ. – Краснодар: КубГАУ, 2010. – № 04(58). – Шифр Информрегистра: 0421000012\0084. – Режим доступа: <http://ej.kubagro.ru/2010/04/pdf/01.pdf> (дата обращения: 04.12.2011).

3. Александрова Е.Г. «Председатель-священник». Нравственно-философский диалог героев трагедии А.С. Пушкина «Пир во время чумы» [Электронный ресурс] / Е.Г. Александрова // Научный журнал КубГАУ. – Краснодар: КубГАУ, 2010. – № 05(59). – Шифр Информрегистра: 0421000012\0109. – Режим доступа: <http://ej.kubagro.ru/2010/05/pdf/01.pdf> (дата обращения: 04.12.2011).

4. Александрова Е.Г. Библейские мотивы в художественной целостности трагедии А.С. Пушкина «Каменный гость» [Электронный ресурс] / Е.Г. Александрова // Научный журнал КубГАУ. – Краснодар: КубГАУ, 2010. – № 06(60). – Шифр Информрегистра: 0421000012\0150. – Режим доступа: <http://ej.kubagro.ru/2010/06/pdf/01.pdf> (дата обращения: 05.12.2011).

5. Александрова Е.Г. Нравственно-эстетические принципы создания женских образов в художественном целом цикла «Маленькие трагедии» [Электронный ресурс] / Е.Г. Александрова // Научный журнал КубГАУ. – Краснодар: КубГАУ, 2010. – № 07(61). – Режим доступа: <http://ej.kubagro.ru/2010/07/pdf/19.pdf> (дата обращения: 05.12.2011).

6. Александрова Е.Г. Трагедия А.С. Пушкина «Скупой рыцарь». К проблеме текстового сопоставления [Электронный ресурс] / Е.Г. Александрова // Научный журнал КубГАУ. – Краснодар: КубГАУ, 2010. – № 08(62). – Режим доступа: <http://ej.kubagro.ru/2010/08/pdf/01.pdf> (дата обращения: 05.12.2011).

7. Александрова Е.Г. К вопросу осмысления принципов создания художественных образов в драматургии А.С. Пушкина [Электронный ресурс] / Е.Г. Александрова // Научный журнал КубГАУ. – Краснодар: КубГАУ, 2010. – № 09(63). – Режим доступа: <http://ej.kubagro.ru/2010/09/pdf/03.pdf> (дата обращения: 05.12.2011).

8. Александрова Е.Г. «Каменный гость». К проблеме понимания нравственно-эстетической концепции А.С.Пушкина [Текст] / Е. Г. Александрова // Омский научный вестник. – Омск, 2010. – № 6 (92). – С. 125–128 (0,2 п.л.).

9. Александрова Е.Г. «Каменный гость» и западноевропейская сюжетно-композиционная традиция [Текст] / Е. Г. Александрова // Дискуссия. – Екатеринбург, 2011. – № 4 (12). – С.44–46 (0,1 п.л.).

10. Александрова Е.Г. Гимн Председателя. Структурно-семантическая организация в произведении А.С. Пушкина «Пир во время чумы» [Текст] / Е.Г. Александрова // Дискуссия. – Екатеринбург, 2011. – № 8 (16). – С. 152–154 (0,1 п.л.).

11. Александрова Е.Г. Внутренняя нравственно-философская соотнесенность композиционных элементов трагедии А.С. Пушкина «Скупой рыцарь» [Текст] / Е.Г. Александрова // Омский научный вестник. – Омск, 2011. – № 5 (101). – С. 128–131 (0,1 п.л.).

*Публикации в прочих изданиях:*

12. Александрова Е.Г. А.С. Пушкин «Моцарт и Сальери» (к проблеме осмысления творческого начала и духовной свободы) [Текст] / Е.Г. Александрова // Вопросы фольклора и литературы. – Омск, 1999. – С. 104–115 (0,5 п.л.).

13. Александрова Е.Г. «Скупой рыцарь» в контексте понимания духовно-эстетической концепции А.С. Пушкина [Текст] / Е.Г. Александрова // Филологический вестник (Сборник научно-методических материалов). – № 2. – Тара, 2000. – С. 22–38 (0,7 п.л.).

14. Александрова Е.Г. А.С. Пушкин. «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери». К проблеме понимания идейно-композиционных решений [Текст] / Е.Г. Александрова // Филологический вестник (Сборник научно-методических материалов). – № 2. – Тара, 2000. – С. 39–57 (0,8 п.л.).

15. Александрова Е.Г. К вопросу осмысления композиционно-семантической организации трагедии «Пир во время чумы» [Текст] / Е.Г. Александрова // Русская филология: язык – литература – культура: Материалы первой международной конференции. – Омск, 2002. – С. 100–102 (0,1 п.л.).

16. Александрова Е.Г. «Моцарт и Сальери» в контексте понимания духовно-эстетической позиции А.С. Пушкина [Текст] / Е.Г. Александрова // Проблемы литературных жанров: в 2 ч. – Томск, 2002. – Ч. 1. – С. 134–138 (0,2 п.л.).

17. Александрова Е.Г. «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина. К вопросу осмысления поэтики названия [Текст] / Е.Г. Александрова // Вопросы фольклора и литературы. – Омск, 2002. – С. 59–63 (0,2 п.л.).

18. Александрова Е.Г. Монолог Молодого человека как нравственно-философский зачин трагедии А.С. Пушкина «Пир во время чумы» [Текст] / Е.Г. Александрова // Актуальные проблемы филологии: Материалы международной научной конференции. – Барнаул – Рубцовск, 2010. – С. 132–136 (0,2 п.л.).

19. Александрова Е.Г. «Маленькие трагедии». Определение направлений исследования [Текст] / Е.Г. Александрова // Современные проблемы гуманитарных и естественных наук: Материалы Третьей международной научно-практической конференции. – Москва, 2010. – С. 187–190 (0,2 п.л.).

20. Александрова Е.Г. Имена героев как знакообразующие доминанты авторской позиции в трагедии Пушкина «Скупой рыцарь» [Текст] / Е.Г. Александрова // Современная филология: теория и практика: Материалы научно-практической конференции. – Москва, 2010. – С. 6–10 (0,2 п.л.).

21. Александрова Е.Г. Идеино-композиционные аспекты осмысления трагедии А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери» [Текст] / Е.Г. Александрова // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук: Материалы научно-практической конференции. – Москва, 2010. – С. 48–50 (0,1 п.л.).

22. Александрова Е.Г. Драматические произведения А.С. Пушкина как поворотный этап развития русской драматургии [Текст] / Е.Г. Александрова // Дискуссия: По материалам международной научно-практической конференции «Наука без границ». – Екатеринбург, 2010. – С. 64–65 (0,1 п.л.).

23. Александрова Е.Г. Ремарки как метапоэтический элемент драматургии А.С. Пушкина (цикл «Маленькие трагедии») / Е.Г. Александрова // Международная конференция «Лингвистические основы метапоэтики» [Электронный ресурс]. – Ставрополь: Ставропольский государственный университет, 2010. – Режим доступа: [http://conf.stavsu.ru/\\_WordDocs/1093.doc](http://conf.stavsu.ru/_WordDocs/1093.doc) (дата обращения: 08.12.2011).

24. Александрова Е.Г. Контекстуальное идейно-текстовое сопоставление трагедии А.С. Пушкина «Каменный гость» [Текст] / Е.Г. Александрова // Актуальные проблемы науки, экономики и образования XXI века: Материалы международной научно-практической конференции. – Самара : Самарский институт РГТЭУ, 2010. – С. 273–275 (0,1 п.л.).

25. Александрова Е.Г. Нравственно-философская проблематика трагедии А.С. Пушкина «Скупой рыцарь» [Текст] / Е.Г. Александрова // Материалы Всероссийской конференции (с международным участием) «Актуальные проблемы филологии и культурологии». [Электронный ресурс]. – Хабаровск: Дальневосточный государственный гуманитарный университет, 2011. – Режим доступа: [http://philol-khb.narod.ru/nauchnaya\\_rabota/konferentsii/aktualnie\\_problemi\\_filologii\\_i\\_kulturologii/](http://philol-khb.narod.ru/nauchnaya_rabota/konferentsii/aktualnie_problemi_filologii_i_kulturologii/) (дата обращения: 08.12.2011).

26. Александрова Е.Г. Внутренние текстуально-смысловые параллели трагедии А.С. Пушкина «Каменный гость» [Текст] / Е.Г. Александрова // Актуальные проблемы современного общества и роль науки в их разрешении: Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Екатеринбург, 2011. – С. 70–72 (0,1 п.л.).

27. Александрова Е.Г. Русская драматургия первой трети XIX века до «Бориса Годунова» и «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина. Хронология становления и развития. [Текст] / Е.Г. Александрова // Вопросы научного образования и исследований по гуманитарным, социальным и психологическим специальностям: Сборник докладов I Международной научной конференции. – Москва: ИНГН, 2011. – С. 8–10 (0,1 п.л.).

28. Александрова Е.Г. «Пир во время чумы». Вопросы контекстуального сопоставления [Текст] / Е.Г. Александрова // Материалы I Международной научно-практической конференции «Гуманитарные науки в XXI веке». – Москва, 2011. – С. 14–16 (0,1 п.л.).

29. Александрова Е.Г. Художественное своеобразие цикла «Маленькие трагедии» [Текст] / Е.Г. Александрова // I Международная научно-практическая конференция «Новое в современной филологии». – Москва, 2011. – С. 6–9 (0,2 п.л.).